Volkslied, Volkstanz und Kinderlied in Mainfranken

Ein Beitrag zur Erforschung fränkischer Melodien
(unter Beziehung auf das Volkslied der Rheinpfalz)

Nürnberg, 1927/28

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen

vorgelegt von

Max Böhm
Studienrat für Musik am Neuen Gymnasium in Nürnberg

Tag der mündlichen Prüfung: 28. und 31. Juli 1928

Verlag Franz Zorn-Nürnberg
1929

29:77

Dekan: Professor Dr. Noack.

Referent: Professor Dr. Becking.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort.

Diese Arbeit will den Versuch machen, das fränkische Volkslied dem Volkslied der angrenzenden Völkerschaften gegenüberzustellen, sowie es selbst wissenschaftlich genauer zu betrachten, als es bisher getan wurde. Verfasser glaubte Volkstanz und Kinderlied (als zum Volkslied im weiteren Sinne gehörig) nicht übergehen zu dürfen und zog beide um so lieber in den Kreis der Betrachtung, als dieselben musikalisch noch nie gewürdigt wurden.

Die Schwierigkeiten der Arbeit waren teilweise nicht geringe. Sie erwuchsen vor allem dadurch, daß angrenzende Landschaften — wie etwa die Oberpfalz — noch nie Sammlungen von Volksliedern vorgenommen hatten, weiter aber auch, daß das Volkslied in Mainfranken seit Ditfurth (1855) geradezu außer acht gelassen wurde. So mußte Verfasser zunächst auf die Suche nach Material gehen und fand hierbei reiche Unterstützung.

Es obliegt ihm, vor allem denjenigen Herren zu danken, die ihm in liebenswürdiger Weise das von ihnen gesammelte Volksliedmaterial zur Verfügung stellten. Es sind dies:

Herr Oberstudiendirektor Dr. Chr. Beck-Nürnberg,
Herr Hauptlehrer Gg. Heinz-Nürnberg,
Herr Hauptlehrer Fr. Mayer-Hof,
Herr Hauptlehrer Schmaus-Cham,
Herr Hauptlehrer H. Lang-Mistelgau,
Herr Hauptlehrer Gg. Prechtel-Schwarzenbach a. d. S.,
Herr Hauptlehrer Chr. Nützel-Helmbrechts,
Herr Oberlehrer Hartenstein-Gera,
Herr Schulrat Hofmann-Karlsbad,
Herr Musikmeister Gg. Lienhardt-Pegnitz,
Herr Musikmeister Fischer-Weißenburg i. B.,
Herr J. Reif-Nürnberg,
Herr Verleger Fr. Zorn-Nürnberg.
Herr Lehrer Hs. Kießling-Streitau, Oberfranken.

Für einige Anregungen bei der Anlage dieser Arbeit, wie auch für Ratschläge bei derselben ist Verfasser zu größtem Danke verpflichtet seinem hochverehrten Lehrer, Herrn Universitätsprofessor Dr. G. Becking-Erlangen.

Max Böhm.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533901_0020

Inhalt.

I. Zur Geographie des Volksliedes in Franken.

Seite

Einleitung 1

A. Zur Geschichte der Landschaften 1

B. Zur Geographie des fränkischen Volksliedes. Beziehungen Frankens 3

1. zu Böhmen 4
2. zum Egerland 8
3. zu Oberpfalz, Niederbayern und Oberbayern 13
4. zu Unterschwaben (Württemberg) 35
5. zur badischen Pfalz 43
6. zu Rheinfranken (Hessen-Darmstadt) 44
7. zu Oberhessen (Hessen-Nassau) 45
8. zu Thüringen 48
9. zum Vogtland 57

II. Zum Volkslied in Franken.

A. Die fränkische Landschaft und ihre Bewohner 65

B. Bodenständige Melodien 67

C. Beobachtungen an den fränkischen Melodien 72

1. die harmonischen Verhältnisse betreffend:
   a) die Grundakkorde des fränkischen Volksliedes 72
   b) Dur und Moll (Kirchentonarten, Pentatonik) 74
   c) Modulationen im fränkischen Volkslied 76

2. das melodische Material betreffend:
   a) Tonfolgen 77
   b) Auftaktbildungen 84
   c) Schlußformeln 90
      α) Tonikaschluß 90
      β) Terzschluß 91
      γ) Dominantschluß 94
      δ) Subdominantschluß 94
   d) Schleifen, melodische Formeln 96
   e) Rhythmik des fränkischen Volksliedes 106
   f) Zurechtsingen und Zersingen im fränkischen Volkslied 111
   g) Kunstlieder im fränkischen Volkslied, Einflüsse der Aufklärung 132

3. den Bau der Melodie betreffend:
   a) Spannung und Entspannung 133
   b) die musikalische Form 134
   c) Sekund- und Terzsequenz 143
      α) steigend
      β) fallend
   d) Anschluß der Melodieteile 147
   e) die Wiederholung 147

Seite

f) Vorsänger und Chorus; das Refrainlied 148
g) Verschmelzung von geistlichem und weltlichem Lied 149
h) Liederpotpourris 150
i) die musikalischen Kunstmittel zum Bau des fränkischen Volksliedes . . 151
4. Die Mehrstimmigkeit 151
5. Statistische Feststellung der Töne im fränkischen Volkslied 156
6. Volkstümliche Lieder bei Begräbnissen 157
D. Die Sangesgelegenheiten des fränkischen Volkes 158
Die Gesangvereine und das fränkische Volkslied 160
E. Ursachen des Rückganges 161
F. Statistisches:
1. Vergleich des main- und rheinfränkischen Volksliedes 163
2. Vergleich des heutigen fränkischen Liedes mit der Sammlung Ditfurths 165
3. Merkmale des neueren fränkischen Volksliedes. 166

III. Fränkische Tanzmelodien und Tänze.

A. Der fränkische Juchzer 167
B. Fränkische Vierzeiler („Schlumperliedchen“) 168
1. Vierzeilermelodien 168
2. Umfänge dieser Melodien. 174
3. Die harmonische Grundlage 174
4. Vorkommen der einzelnen Töne. 174
5. Die Tonschritte in den Vierzeilern 174
6. Auftakte und Schlußformeln 175
7. Bemerkungen zu den Statistiken 175
8. Die Form der fränkischen Vierzeiler 177
C. Tanzlieder und Volkstänze in Franken 180
1. Bayrische Tänze (Zwiefache, Ländler) 180
2. Alte Tanzbräuche in Franken 181
a) der Büttnerstanz in Nürnberg 182
b) die Schäfertänze von Rothenburg. 183
c) die Kirchweih, der Maitanz 184
d) der Plootztanz der Hummelbauern 184
e) Johannistanz 185
f) Ernte- und Schnittertänze 186
g) Fastnachtstänze 186
3. Arten der Tänze (fränkische Tanzmelodien) 186
a) der Ländler 186
b) der Walzer. 189
c) der Schottisch 192
d) die Polka 193
e) die Kreuzpolka 194
f) die Mazurka, Polkamazurka, der Rheinländer, die Française 195
g) der Galopp (Dreher) 195
h) der Kehraus 197
i) ein Reihentanz 197
k) zusammenfassende Bemerkungen 199
D. Volkstümliche Musikinstrumente in Franken 201
1. Harfe 201
2. Zither 201

Seite

3. Zugharmonika 201
4. Mundharmonika 201
E. Das fränkische Tanzorchester 201
1. das Blasorchester 201
2. das Streichorchester 201
3. Allgemeines über Klarinette 202
Trompete 202
Flügelhorn 202
Besetzung 202
Stimmung der Instrumente 203
4. Originalpartituren
a) für Blasmusik 203
b) für Streichmusik 205
F. Musikinstrumente und musikbezügliche Ausdrücke in fränkischen Volksliedern . 206

IV. Das Kinderlied in Franken.

A. Allgemeines 209
B. Fränkische Kinderliedmelodien 210
C. Zur Form der Melodien 214
1. Der Aufbau 214
2. Die Auftakte 215
3. Die Schlußformeln 215
4. Vorkommen der Töne 215
5. Die Tonschritte 216
6. Die harmonischen Grundlagen 216
7. Rhythmik der Kinderlieder 217
D. Vergleich fränkische Melodien mit den Melodien anderer deutscher Gegenden 218
1. Schlaf, Kindlein 218
2. Maikäfer, flieg 219
3. Wir kommen von Kaiser aus Ninive 219
4. Dreht euch nicht um 220
5. Taler, Taler, du mußt wandern. 221
6. Drunten am Karolersee 222
E. Wechselbeziehungen zwischen dem Liede der Erwachsenen und dem Kinderliede in Franken. 223
1. Morgen kommt der Weihnachtsmann 223
2. Hört ihr nicht das Hörnlein blasen 224
3. Germersheim am Rhein 224
4. O Tannenbaum 224
5. Kinderlied und Vierzeiler 225
6. Der Sandmann ist da 225
7. Winter, ade. 226
8. Wenn ich gleich kein Schatz mehr hab 226
9. Hot mi mei Mutta 226
10. Zeigt her eure Füße 227
11. Als die acht Tage vorüber warn 227
F. Historisches im fränkischen Kinderlied 228
1. Spiele 228
2. Kinderreime 229
3. Lieder 230
a) Hunderttausend Mann 230
b) Kaiser Friedrich, der große Held 231
G. Schlußbetrachtung 231

Seite

V. Schlußwort. 233

Anhang I.

Geschichtliche und kulturgeschichtliche Anmerkungen zu einigen der verwendeten Melodien 238

Anhang II.

Melodien, die in unseren Abhandlungen zum ersten Male veröffentlicht werden 240

Anhang III.

a) Verzeichnis der handschriftlichen Sammlung des Dr. Chr. Beck-Nürnberg 241

b) Verzeichnis der handschriftlichen Sammlung des Max Böhm-Nürnberg

1. Volkslieder 245

2. Kinderlieder 248

c) Verzeichnis der handschriftlichen Sammlung des Gg. Heinz-Nürnberg 250

d) Verzeichnis der handschriftlichen Sammlung des Gg. Lienhardt-Pegnitz 251

e) Verzeichnis der handschriftlichen Sammlung des Chr. Nützel-Helmbrechts 251

f) Verzeichnis der handschriftlichen Sammlung des J. Reif-Nürnberg . 252

Literaturverzeichnis 254

Abkürzungen 256

„. . . Und noch heute ist es trotz manchen Anfängen zur Besserung noch immer als Desiderium zu wiederholen, daß sich doch Musiker wie Musikhistoriker finden möchten, die der musikalischen Seite ihre Aufmerksamkeit schenkten. Denn diese ist für das Gefühl des Volkes vielfach sogar die wichtigere . . . ."
(John Meier, „Kunstl. im Volksmunde", 3. Teil, S. 76.)

I. Zur Geographie des Volksliedes in Franken.

Es gibt kaum eine an Naturschönheiten reichere Landschaft, als die fränkischen Gebiete am Main. Wer hätte nicht eine tiefe Ergriffenheit gefühlt, wenn er den hohen Fichtendom des Fichtelgebirges betrat! Wer hätte nicht Freude miterlebt, wenn im sonnigen Maintal die Traube geschnitten wurde! Das Land ist herb und froh und formt also seine Bewohner. Wahrlich, es ist ein starker Unterschied zwischen dem oberfränkischen Bergmann, der täglich in die Grube fährt, und dem unterfränkischen Bauern, welchem der Boden köstliche Frucht reifen läßt. Oder denken wir an den Frankenwälder Flößer, den seine gefährliche Arbeit hart macht und ernst, und denken wir dann an den Hopfenbauern von Mittelfranken, der beim Hopfenpflücken seine fröhlichen Lieder singt. Freilich, der Weber der Helmbrechtser Höhe und der Bewohner der rauhen Rhön können nie reich werden und doch sind sie heiter und froh bei ihrer Arbeit. Arm und reich verteilt sich nach dem Ertrag des Bodens.

Man wird glauben, daß die Natur starke Einwirkungen auf den Charakter und das Gemüt ihres Bewohners abgibt und daß darum das künstlerische Empfinden stark landschaftlich betont ist. So zeigt auch das Volkslied dieses welligen Landes eine sanft geschwungene Linie und der Ausdruck dieser Gesänge ist ein unendlich warmer und gemütvoller, ist stark gefühlsbetont.

Zur Geschichte der fränkischen Landschaft.

Der Zug der Baiern in der Zeit der Völkerwanderung ging von Böhmen aus südwärts zur Donau und wendete sich dann westwärts bis zum Lech, wo die dort ansässigen Alemannen demselben ein Ende setzten[1]). In der Folgezeit erwarb sich dieser Stamm große Verdienste um die deutsche Kolonisation. Die Kulturarbeit wurde im 8. Jahrhundert im Norden bis zum Fichtelgebirge ausgedehnt (Nordgau). Der feste Stützpunkt Waldsassen ermöglichte es, daß im 11. Jahrhundert auch das Egerland der slawischen Rasse abgenommen werden konnte[2]).

Die Alemannen, ein den Bayern nahverwandter Stamm (Antropologie und Sprachforschung bestätigen dies, auch das Volkslied beweist das),

[1]) Preger-Kronseder, Lehrbuch der bayr. Geschichte. S. 1. [S. auch: Einhardi Vita Karoli § 11: is fluuius (Lechus) Baioarios ab Alamannis diuidit.]

[2]) Ebenda S. 42.

haben im 5. Jahrhundert den Rhein überschritten und das Elsaß dauernd besetzt[1]). Ihre Ausdehnung erstreckte sich im Osten zunächst bis zum Lech, später auch über die Donau (Neuburg). Jedenfalls betrieben sie ihre Kolonisation gegen Nord und Nordost hin, so daß ein guter Teil des heutigen Mittelfranken von ihnen besetzt gewesen sein mag (Schwabach).

Die Franken zogen vom Niederrhein rheinaufwärts, teilten sich wohl bei der Mündung des Maines in zwei Teile, von welchen der eine am Rhein verblieb, die Gebiete am Mittelrhein den Alemannen entriß (welche sie vorher den Burgundern nahmen) und dort dauernd Fuß faßte[2]). Der andere Teil zog mainaufwärts, verdrängte die dort ansässigen Thüringer und Alemannen und besetzte das Maingebiet, später wohl auch das Vogtland. Im 6. und 7. Jahrhundert drangen slawische Völkerschaften von Osten und Nordosten in die Gebiete um den Obermain. Oberfranken und ein großer Teil von Mittelfranken waren Jahrhunderte von Slawen bewohnt. Später haben die Franken von Westen und die Bayern von Osten die Slawen zum Teil verdrängt, zum größeren Teil aufgesogen. Dieser letztere Vorgang hing jedenfalls von der Annahme des Christentums ab. Die Franken gründeten feste Plätze, so 741 das Bistum Würzburg, das von Spessart bis Rednitz und Obermain, von Schwäbisch Hall bis zum Thüringer Wald (Kronach) reichte. Alsbald erfolgte die Gründung von Fulda und Eichstätt, sowie Bamberg. Die letzten Reste slawischen Wesens waren um 1120 verschwunden, die Christianisierung und Germanisierung der Gebiete war vollzogen. Zu den bestehenden kamen neue Bollwerke: Obertheres, Banz und Weißenohe. Dazu kam die Gründung der Städte Fürth, Forchheim, Hersbruck, Ansbach, Baireuth u. a. Die späteren Hussiteneinfälle (1430) waren für das Germanentum nicht von dauerndem Nachteil[3]).

Josef Ritz äußert sich hierzu folgendermaßen[4]): „Eine gewisse Überschichtung fand statt; auf das Thüringer Reich, das sich bis zur Donau erstreckte, folgte die fränkische Besiedlung. Von Nordosten und Osten kamen bis über die Regnitz Wenden ins Land und wenn deren Bedeutung auch durchaus nicht überschätzt werden darf, so ist andererseits doch ihr Blut nicht wirkungslos untergegangen. Am wichtigsten und heute noch erkennbar ist der bayerische Einfluß, der von Süden und Osten her gegen Nürnberg herankommt und einst über Nürnberg noch nach Norden in die Fränkische Schweiz und ebenso vom Fichtelgebirge nach Westen bis zum Rande des Frankenwaldes vorgestoßen war. So ist also besonders Oberfranken ein volklich stark gemischtes Gebiet". Das letztere trifft sicher ebenso zu auf das Gebiet von Mittelfranken, das dem bayrischen und alemannischen Einflusse direkt ausgesetzt war. Das heutige Unterfranken mag das volklich am wenigsten gemischte Gebiet der fränkischen Main-Landschaften darstellen.

---

[1]) Preger-Kronseder, S. 165/166.
[2]) Ebenda Lehrbuch der bayr. Geschichte. S. 54.
[3]) Ebenda S. 168.
[4]) Deutsche Volkskunst „Franken". S. 8.

Das heimatkundliche Lesebuch „Frankenland“[1]) gibt folgenden Aufschluß: „Das Mainland erschloß den rheinischen Franken am weitesten den Weg nach Osten, ist es doch die östlichste Provinz des ganzen Rheingebietes. Rein fränkisch sind diese „Ostfranken“ am Main allerdings nicht; denn ihre Vorfahren fanden schon bei der Einwanderung deutsche Siedler vor und im Regnitzland des heutigen Mittelfranken wie auch am oberen Main in der Umgebung des Fichtelgebirges mischten sie sich mit Slawen. Nur hier fand innerhalb der Grenzen des heutigen Süddeutschlands eine slawisch-germanische Blutmischung statt“.

Der Versuch, die Geographie des Volksliedes eines deutschen Stammes zu schreiben, ist wohl noch nicht gemacht worden. Voraussetzung dazu sind Volkslied-Sammlungen der Volksstämme, die in Beziehung zueinander gebracht werden sollen. Nun ist für den ostfränkischen Fall die Sachlage deshalb nicht gerade günstig, weil einmal seit Ditfurth (1855) das fränkische Volkslied nicht mehr gesammelt wurde oder Sammlungen nicht wieder veröffentlicht wurden und weil zum andern das Ditfurthsche Werk in der Hauptsache Unterfranken bearbeitete. Kinderlied und Volkstanz, beide ebenso wichtig wie das Volkslied, sind bis heute überhaupt kaum beachtet worden. Dazu kommt das vollständige Fehlen einer Volksliedsammlung der Oberpfalz, so daß gerade bei der Behandlung dieses Grenzgebietes mannigfache Schwierigkeiten erwuchsen. Die westliche Grenze festzulegen, erwies sich trotz zahlreicher vorliegender Sammlungen als unmöglich, da dort alle Linien ineinanderfließen, was mit der nahen Verwandtschaft der Rhein- und Mainfranken zusammenhängt. Viel leichter haben es hier Volkskunst- und Dialektforschung, denn sie haben „Greifbares“ vor sich. Das Volkslied aber, das in der Hauptsache hochdeutsch gesungen wird, gibt als Anhalt nur das musikalische Moment, die Melodie, und eben dieses ist bei nahverwandten Stämmen im wesentlichen dasselbe. So können die folgenden Ausführungen, die nur das rein Musikalische berühren, nicht unbedingte Grenzlinien ziehen, obwohl der Verfasser den Versuch einer Karte unternahm.

Zur Geographie des fränkischen Volksliedes.

Im Osten begrenzt durch das Egerland, den Wohnsitz eines bajuwarischen Volksstamms, der sich hauptsächlich am Flußgebiet der Eger bis tief nach Böhmen hinein festgesetzt hat. Gegen die Randgebirge und Prag zu (siehe Harms „Europa“) schwächer werdend, hat er ursprünglich einen noch größeren Teil Böhmens besetzt gehalten, was die Sprachinseln in Mähren beweisen.

Ein Volk, das weitab vom Heimatstamme wohnt und viele Jahrhunderte lang in zähem Kampfe gegen einen rücksichtslosen Gegner sein Germanentum, seine völkische Eigenart verteidigt und bis heute behalten hat. Allmählich (durch den Ausgang des Weltkrieges in keiner Weise unterstützt) soll das Deutschtum in Böhmen sich anpassen oder weichen. Es wird heute

[1]) „Frankenland“. S. 2.

stärker denn je bedrängt. Man hat alle deutschen Lieder in Böhmen mit großer Liebe und Sorgfalt gesammelt und die Orte zeigen eine große Fläche: Egerland, Erzgebirge, Mähren. Für die vorliegende Arbeit kommen hauptsächlich die Lieder aus dem Egerland in Betracht. Zum Egerländer Typ gehören auch Teile von Oberfranken, die bis ins Herz des Fichtelgebirges reichen. Dies sind die Gebiete der Eger und der Röslau, die die Bezeichnung „Sechsämterland" führen. Südlich der Linie Arzberg-Wunsiedel geht die Beeinflussung von der nahen Oberpfalz aus; diese Gebiete sind jedenfalls von Waldsassen aus kolonisiert worden. Der Dialekt ist hier ein leicht zu beschaffendes Argument.

Im Liede zeigen sich Egerländer und Oberpfälzer als stammverwandt; Ähnlichkeiten, ja Übereinstimmungen lassen sich unschwer nachweisen. Das Fichtelgebirge selbst mag die Ursache dafür gewesen sein, daß nur der südöstliche und südliche Teil bajuwarische Bevölkerung hat.

Die Egerländer haben in ihrem Gesangsgut soviel wie keine Übernahmen aus slawischen Liedern, was für eine starke Eigenart und Selbständigkeit spricht. Es scheint, als ob hier Heterogenes beieinander wohne, was niemals geeignet ist, eine Allianz einzugehen. Die Übernahme der Polka und Kreuzpolka trifft jedenfalls nicht das Egerland allein, sondern die ganze zivilisierte Menschheit (siehe Volkstanz). Dasselbe bestätigt Dr. Chr. Beck[1]), wenn er sagt: „In kulturellen Dingen haben nicht die Germanen von den Slawen, sondern diese von jenen empfangen, wie die Kultur seit der Zeit des Christentums nicht von Osten nach Westen, sondern den umgekehrten Weg wandert. Eine große Anzahl von deutschen Lehnwörtern, die sich in den slawischen Sprachen, vor allem im Russischen vorfinden, mag dafür als Beweis dienen". Eine Bestätigung dieser Behauptung bildet auch die Hofanlage im Egerland. Alois John[2]) gibt hierzu folgendes an: „Die Hofanlage, die wir als fränkisch ansehen müssen, obwohl viele Ortsnamen slawisch sind (die alte „regio Slavorum" wimmelt davon)".

Bevor man sich mit der Musik des Egerlandes befaßt, ist es nötig, den weiter östlich sitzenden Nachbarn, den slawischen Tschechen, etwas zu betrachten.

Die **Tschechen** galten von jeher als besonders musikalisch und zeigten im Laufe der Zeiten eine zunehmende Vorliebe für instrumentale Musik, wodurch der Volksgesang allmählich stark zurückging. Musik und Volkslied haben eine eigenartige (slawische) Note. Die Bevorzugung der Instrumentalmusik ist jedenfalls auf des Böhmen Liebe zum Tanz zurückzuführen. Alfred Waldau[3]) schreibt im 1. Bändchen über böhmische Nationaltänze folgendes: „...so dürfen die Böhmen stolz darauf sein, daß sie die meisten Tänze haben". Es kann hier nicht interessieren, wie alle diese Tänze heißen, wichtig aber ist jedenfalls, ob in diesen Tänzen irgendwelche Beziehungen zum Egerland oder über dasselbe zu Oberfranken vorhanden sind. Obiger

[1]) „Das Bayerland". 1927, Nr. 16, S. 509.
[2]) A. John, „Zur Volkskunde des Egerlandes". 1892, S. 316.
[3]) „Böhmische Nationaltänze". Kulturstudie von A. Waldau. 1. Bd., S. 8.

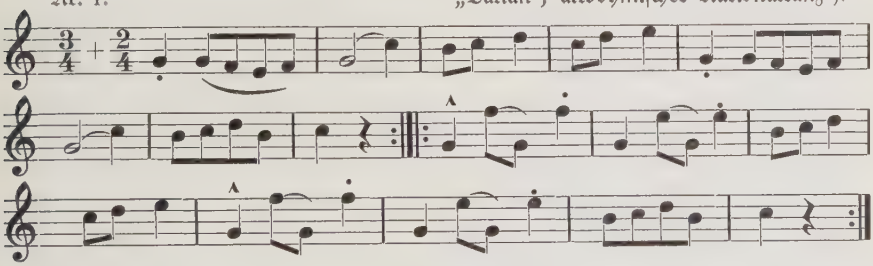
Verfasser[1]) bemerkt über einige Tänze folgendes: „Unter sämtlichen Tänzen nimmt unstreitig den ersten Rang ein: die Polka.... Zu Anfang der dreißiger Jahre tanzte ein junges Bauermädchen, das in Elbeteinitz bei einem Bürger im Dienste stand, eines Sonntagnachmittags zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht, und sang hierzu eine passende Melodie". In einem anderen, mehr dem Genre der deutschen Volkstänze verwandten Takte bewegt sich der Baborák (der Bayer) und die Baboračka (die Baierin), welche an manchen Orten auch unter dem Namen „Štajryš" (der Steirische) bekannt sind. Sie gehen gemütlich langsam, und der Text entspricht ihrer Benennung:

„Ach, aus dem Bayerland, den Blick zurückgewandt,
ach, aus dem Bayerland entfernt ich mich.
Ei sage, bis wohin, du deutsche Baierin,
ei sage, bis wohin begleitest du mich?"[2]).

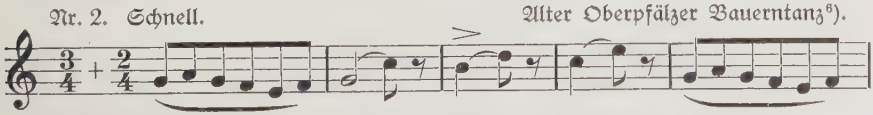
Die Polka ist wohl der einzige Tanz, der von Böhmen aus eine außerordentliche Verbreitung fand. Sehr wahrscheinlich ist diese allgemeine Verbreitung der Polka und Kreuzpolka — wenigstens in den angrenzenden Ländern und in Oberfranken speziell in der Böhmen zugekehrten Seite — auf böhmische Musikantenumzüge zurückzuführen. F. L. Schubert[3]) gibt hierzu an: „Allerdings dürften wohl die meisten böhmischen Tänze nicht über Böhmen hinausgekommen sein, da sie mit den nationalen Sitten und Gebräuchen der Tschechen zusammenhängen. Nur die Polka...". A. Waldau[4]) gibt zu, daß die Böhmen gerne nachahmen, und spricht sich darüber folgendermaßen aus: „Brechen wir aber die Besprechung dieser traurigen Nachahmungssucht fremder Sitten und Moden ab, sie trifft nicht allein den Böhmen, sie trifft auch den Deutschen...".

Fr. M. Böhme führt in der Geschichte des Tanzes zwei auf Böhmen bezugnehmende Beispiele an, die hier wiedergegeben seien:

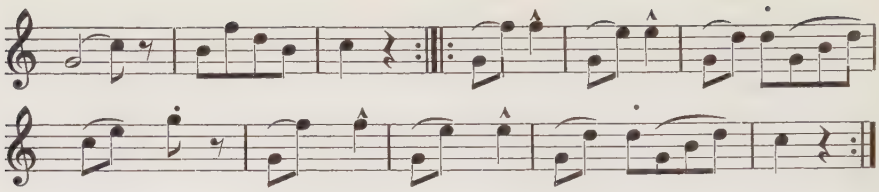
Nr. 1. „Talian", altböhmischer Nationaltanz[5]).



Nr. 2. Schnell. Alter Oberpfälzer Bauerntanz[6]).



[1]) „Böhmische Nationaltänze", Kulturstudien von A. Waldau. S. 16.
[2]) A. Waldau, „Böhmische Nationaltänze". Bd. 1, S. 26.
[3]) F. L. Schubert, „Die Tanzmusik". S. 25.
[4]) A. Waldau, ebenda Bd. 1, S. 60.
[5]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". Mus. B. Nr. 293.
[6]) Ebenda. Mus. B. Nr. 292.



Diese beiden Tänze zeigen klar die Übernahme eines echt bayrischen Tanzes durch die Slawen. Die Grundform ist im böhmischen Tanz beibehalten, in der Melodieführung aber beobachten wir deutliche Verschiedenheiten. Die abgerissenen Töne in Takt 2, 3, 4 u. a. sind Merkmale der eckigen, etwas derbharten Art des Oberpfälzers, der nichts abgleicht, abrundet, fließend macht, wie es hier der Böhme tut. Takt 3 und 4 werden der kräftigen Terzsprünge beraubt, indem Durchgänge eingeschoben werden. Die Schlußformel Takt 7 und 8 wird weich geformt, ihre ursprüngliche Härte liegt den Slawen nicht. Selbst die freien, kecken Septsprünge in Takt 9 und 10 werden etwas weniger klar vorgebracht. Desgleichen sind die Takte 11 und 12 viel zahmer gehalten. Zurechtspielen durch die Volkseigenart dürfte hier mit Deutlichkeit zutage treten, ein Vorgang, der noch ganz unbeachtet geblieben ist.

Im „Volkstanz“[1]) findet sich folgende Feststellung: „Seidener Zwirn“, ein „Bayrischer“, ist in Böhmen als „Talian“ („Italiener“) fast notengetreu vorhanden. Der ausländische Name beweist ebenfalls klar, daß es sich nicht um einen böhmischen Nationaltanz handeln kann, sondern daß derselbe übernommen wurde.

A. Waldau[2]) beschreibt in seinem oben genannten Buche die Vorgänge an einem böhmischen Tanzabend folgendermaßen: „Fast in allen Dörfern herrscht die Sitte, daß jeder an einem Tanzabend mittanzende Bursche eine längere oder kürzere Zeit den Vortanz hat, je nachdem er sich mehr oder weniger Tänze für sein Geld aufspielen läßt. Tritt er nun von dem Vortanze ab, so reicht er seinem Mädchen einen Krug Bier, führt sie in die Nähe der Spielleute und läßt ihr ein „pisnička“ (ein „Gesetzchen“) aufspielen. Beide stimmen mit ihrem Gesange ein und werden häufig von dem Chorus der andern lebhaft unterstützt“. Diese Bräuche sind wohl sehr alt und auch in Franken ähnlich zu Hause. Verfasser kennt aus eigener Anschauung die Kirchweihgebräuche in Nemmersdorf bei Berneck (Oberfranken): Die Burschen, welche mit bunten Bändern, weißen Schürzen und Sträußen geziert sind, ziehen mit den Mädchen und den Musikanten im Dorfe herum, um den Hammel abzuholen. Das Abholen und das Einbringen desselben wird musikalisch gefeiert. Die Kirchweihburschen, die stets zusammen tanzen, lassen sich eins „aufspielen“. Dieses Gstanzel singt der Bursche ohne Begleitung vor und wird dann von der Musik nachgespielt, während die Mädchen reigenartig nach der Musik bald links-, bald rechtsum im Kreise, die Hände fassend, herumspringen. Die Burschen fassen sich dabei paarweise um die Schultern und auch der „Sprenger“

[1]) „Volkstanz“. 1927, Heft 9.
[2]) A. Waldau, „Böhmische Nationaltänze“. Bd. 1, S. 60.

(eine Gießkanne) mit Bier muß sich im Kreise drehen. Danach trinkt der Sänger aus dem Rohre des Gießers und die Musik spielt dazu einen lärmenden Tusch. Jedenfalls sind oder waren solche Volksbräuche in Mainfranken weit verbreitet und haben große Ähnlichkeit mit dem oben beschriebenen Brauche in Böhmen.

Auf die Berührung der Oberfranken mit den Tschechen ist auch der in den nach Osten grenzenden oberfränkischen Gebieten allgemein verbreitete Ausdruck „Hannak", der als Schimpfwort gebraucht wird, zurückzuführen. Er leitet sich her von den Einwohnern der Ebene Hanna unweit Olmütz, einem sehr musikliebenden Menschenschlage, den „Hannaken".

Sehr interessant ist Waldaus Beschreibung[1]) des böhmischen Tanzes „Umrlec" (der Tote): „Der Tanz Umrlec, von der höchsten Eigentümlichkeit, noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts (also vor 1800, d. V.) in einzelnen Ortschaften aufgeführt, wie ich von einer 80jährigen Frau versichern hörte. Seine Blütezeit muß jedoch schon mit dem 15. Jahrhundert begonnen haben. Unter heiteren Klängen traten die Tanzenden paarweise zusammen, plötzlich jedoch fiel die Musik in leise, traurige Töne ein, welche zuletzt in eine düstere, bei Begräbnissen übliche Melodie übergingen. Ein Mann aus der Gesellschaft mußte sich auf den Boden legen und den Toten darstellen, indessen die Frauen und Mädchen ihn umtanzten und ein Trauerlied sangen, dabei trachteten sie, möglichst zierliche, aber doch auch möglichst komische Schritte und Sprünge zu machen, welche die Trauer um den Toten karrikieren sollten. Nach Beendigung des Gesanges näherte sich ein Frauenzimmer nach dem andern dem Toten, beugte sich nieder und gab ihm einen Kuß; hierauf umtanzte ihn die ganze Gesellschaft in einer Ronde und beendete unter fröhlichem Gelächter den Tanz. Nun mußte wieder ein Mädchen die Tote darstellen..." Waldau bezeichnet diesen eigenartigen Tanz schon 1859 als Seltenheit. Er ist jedenfalls auf die früheren Totentänze zurückzuführen, die allgemein verbreitet waren. Professor Steinbauer, Nürnberg, berichtete aus eigener Anschauung dem Verfasser von einem dem böhmischen sehr ähnlichen Totentanze aus Schlauersbach bei Ansbach um 1890. Derselbe ist heute wohl kaum mehr zu finden, und man wird keinen Fehlschluß tun, wenn man diesen Tanz als einen letzten Rest mittelalterlicher Totentänze in Franken bezeichnet. Auch hier mußte ein Tänzer den Toten markieren, während ihn die übrigen umtanzten. Der Tote wurde ebenfalls durch Kuß zum Leben zurückgerufen.

Hinsichtlich der Instrumente, die beim Tanze Verwendung finden, ist im Laufe der Zeiten in der böhmischen Tanzmusik manche Veränderung eingetreten. Waldau[2]) bestätigt dies bereits im Jahre 1859: „In unseren Tagen jedoch sind Dudelsack und Hackbrett (Cymbal) schon ziemlich selten geworden; nur in wenigen Dörfern haben sie sich in ihrer alten Würde und Geltung erhalten und werden an vielen Orten nur als Kuriosität und eine Weile lang angehört. Eine um so wichtigere Rolle spielt nun bei den ländlichen Tanzunterhaltungen der Leierkasten und die Harfe, bei größeren Fest-

[1]) A. Waldau, „Böhmische Nationaltänze". Bd. 2, S. 23/24.
[2]) Ebenda Bd. 1, S. 12.

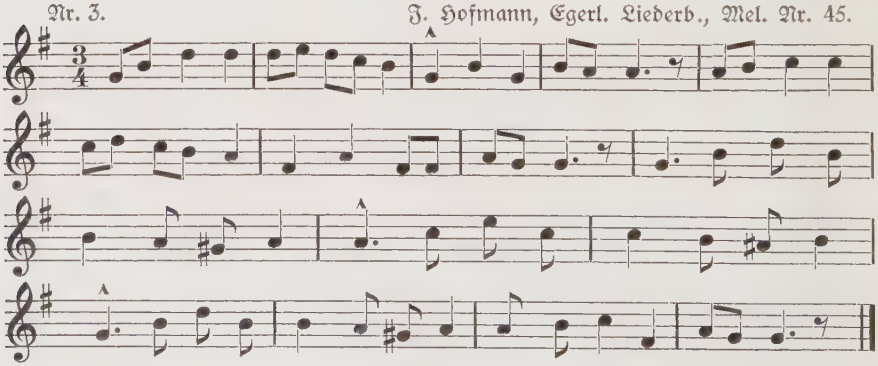
lichkeiten das Dorfmusikanten-Orchester. Dasselbe zählt fast überall eine oder zwei Geigen, eine Klarinette oder Flöte, eine schmetternde Trompete, ein Waldhorn und eine riesige Baßgeige." Dieses Dorfmusikanten-Orchester ist in Oberfranken und wohl auch im übrigen Franken in der Hauptsache dasselbe (vgl. später: Volkstanz in Franken). Verfasser kann sich erinnern, daß böhmische Musikanten (etwa um 1900) mit Dudelsack, Schalmei und Trompete des öfteren in der Gegend von Goldkronach (Fichtelgebirge) ihre slawischen Weisen hören ließen. Sie stellten eine Art musikalische Beziehung zwischen Böhmen und den fränkischen Landschaften her. Heute, da der Dudelsack fast ausgestorben ist, dürften ähnliche Beobachtungen wohl kaum mehr zu machen sein.

Es wird wohl ohne Beweise anerkannt, daß deutsches und tschechisches Wesen vollkommen verschieden sind. Um spätere Einsicht zu erleichtern, läßt Verfasser den bereits öfter zitierten Waldau noch über slawische Volkseigenart berichten[1]: „Der Grundton des böhmischen Volkslebens ist singender Frohsinn, liebenswürdige Schalkheit und anmutiger Mutwillen voll Naivität und satirischem Humor; darum so viele Volkstänze und von gleichen Eigenschaften!" Und weiter[2]: „Die Melodien des böhmischen Singetanzes sind, wie überhaupt fast alle böhmischen Volkslieder, oft in höchstem Grade interessant, charakteristisch und reich an sehr gut gruppierten Rhythmen, daß eine Beschreibung derselben kaum möglich ist... Jene düstere Melancholie, die uns die Tanzweisen der Ungarn so interessant macht, fehlt ihnen ganz, dagegen lebt und webt in ihnen bald der liebenswürdigste Frohsinn und die innigste Herzlichkeit, bald eine sanfte Wehmut und Sentimentalität, bald ein edler, feierlicher Ernst, der fast gravitätisch einherschreitet, bald wieder eine brausende und schäumende Jugendlust und alles hat einen herrlichen, echt nationalen Typus!"

Das **Egerland**, ein an Naturschönheiten wie an Bodenschätzen reiches Land, ist, wie oben bereits erwähnt, von einem bajuwarischen Stamm besetzt. Sein Lied zeigt deutlich die Eigenart dieser weit nach Osten vorgeschobenen deutschen Völkerschaft, zeigt deutlich bayrisches Gepräge.

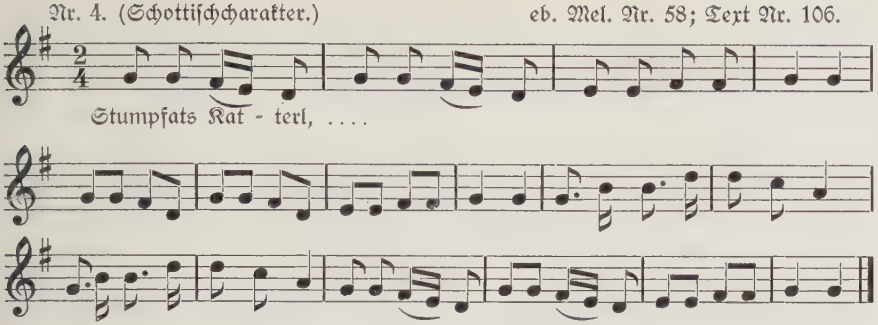
Josef Hofmann[3] erkennt nur in zwei Liedern böhmischen Melodieanklang:

Nr. 3. J. Hofmann, Egerl. Liederb., Mel. Nr. 45.



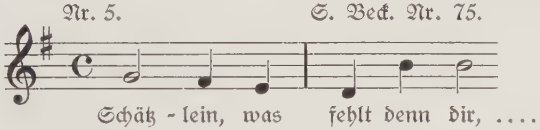
[1] A. Waldau, „Böhmische Nationaltänze". Bd. 2, S. 36.
[2] Ebenda Bd. 1, S. 82.
[3] Josef Hofmann, „Egerländer Volksliederbuch". 4. Aufl., Karlsbad 1924.

Nr. 4. (Schottischcharakter.) eb. Mel. Nr. 58; Text Nr. 106.



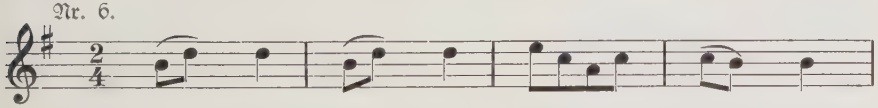
Beide Melodien haben ausgesprochenen Tanzrhythmus. Dies könnte auf slawische Einflüsse hinweisen. Zudem ist im bayrischen Liede eine Seltenheit, daß die Melodie vom Tonikaton aus tonleitermäßig abwärts läuft, wie in Nr. 4. Im fränkischen Lied, woher die Übernahme auch erfolgt sein könnte, ist ein solcher Anfang ebenfalls nicht häufig. Verfasser kennt nur einen ähnlichen Fall: den Anfang eines in der Fränkischen Schweiz heimischen Liedes:

Nr. 5. S. Beck. Nr. 75.



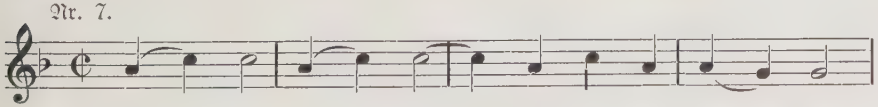
Der Rhythmus von Nr. 4 ist allerdings ebensowenig bayrisch als fränkisch, dazu zählt auch die Tonwiederholung des Schlußtaktes nicht zu den Eigenarten dieser beiden Stämme. Josef Hofmann[1]) gibt zu Nr. 4 folgende Anmerkung: „Die Melodie verrät die tschechische Sprachgrenze (Karlsbad-Ludnitzer Gegend) und klingt wie ein slawischer Tanz". In der Form des Schlußtaktes von Nr. 3 kommt die Tonwiederholung in slawischer Tanzmusik vielfach vor. Hier sei der Anfang des Tanzes „Kosak"[2]) wiedergegeben:

Nr. 6.



Wer erinnerte sich hierbei nicht auch der Wendung aus „Die verkaufte Braut" von Smetana:

Nr. 7.

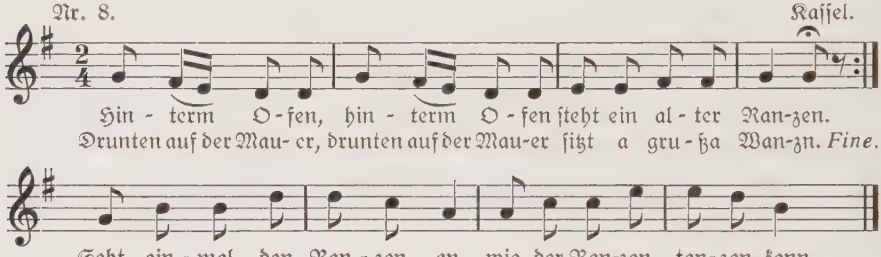


Diese Schlußwendung scheint typisch slawisch zu sein. Der Rhythmus von Nr. 4 besticht auf den ersten Blick, und man ist versucht, slawischen Einfluß zu konstatieren. Zugegeben muß freilich werden, daß eine solch kurzatmige

[1]) „Egerländer Volksliederbuch". S. 112.
[2]) F. L. Schubert, „Die Tanzmusik". S. 77.

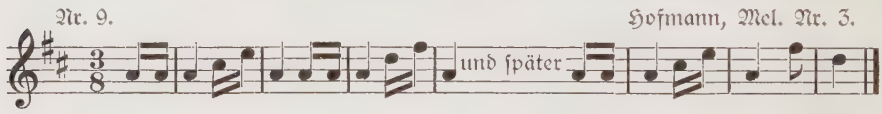
Gegenüberstellung von T- und D-Material, wie hier in Takt 1, im fränkischen oder bayrischen Liede nicht üblich ist. Das Lied selbst aber ist urdeutsch, denn es findet sich im deutschen Kinderlied[1]):

Nr. 8. Kassel.



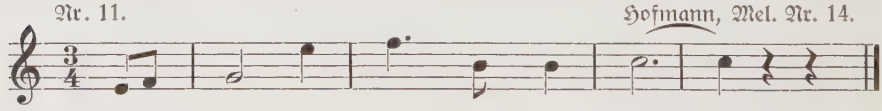
Alle anderen Volkslieder oben erwähnter Sammlung aber haben in melodischer Führung, im Aufbau und Ausdruck wie im Rhythmus mehr oder minder stark bayrische Färbung. Sie zeigen deutlich die Zugehörigkeit zum großen bayrischen Stamme und es muß nochmals gesagt werden, wie erstaunlich es ist, daß ein Volksstamm durch viele Jahrhunderte hindurch, unter dem stetigen, äußerst aktiven Einflusse eines fremden Volkes stehend, seine völkische Eigenart bewahrt hat. Wahrlich ein trefflicher Beweis für die unverwüstliche Kraft des bayrischen Schlages! Zur Beweisführung und auch deshalb, weil diese Melodien für eine spätere Gegenüberstellung zu Melodien der Oberpfalz benötigt werden, sollen einige Liedteile mitgeteilt werden:

Nr. 9. Hofmann, Mel. Nr. 3.



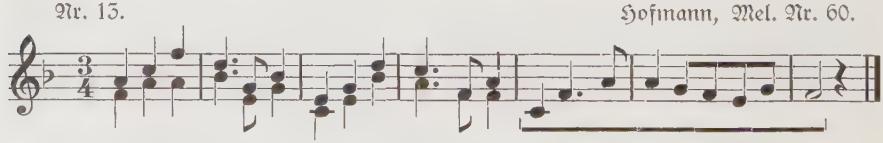
Nr. 10. Hofmann, Mel. Nr. 4.

Nr. 11. Hofmann, Mel. Nr. 14.



Nr. 12. Hofmann, Mel. Nr. 51.

Nr. 13. Hofmann, Mel. Nr. 60.



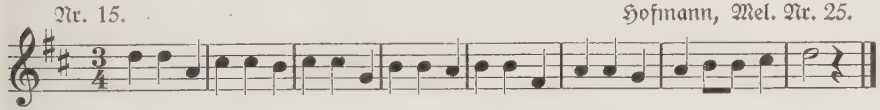
[1]) Lewalter, Deutsches Kinderlied. Nr. 979.

Nr. 14. Hofmann, Mel. Nr. 61.

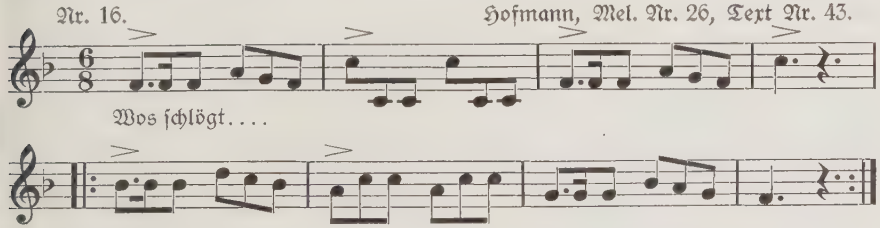
Nr. 10, 11 und 12 haben den Typ eines echten „Bayrischen", gekennzeichnet durch die kraftvoll-derben Sprünge. Nr. 9 und 13 zeigen den Jodlertyp, auf den Verfasser später noch zu sprechen kommt. Selbst die in der Sammlung vereinzelt dastehende Mollmelodie Nr. 14 (welche allerdings auf Böhmen hinweist) trägt den energischen Schluß der bayrischen Tanzweisen. Besonders sprechend aber ist die Schlußformel von Nr. 13 mit der Verkürzung der Schlußphrase von 4 auf 3 Takte. Bei der Betrachtung der Schlußformeln bayrischer Tänze wird darauf zurückgegriffen werden. Auch Tänze im Wechseltakt, wie die „Bayrischen", sind in Deutschböhmen zu Hause[1]). Dies beweist die engen Beziehungen des Egerlandes zur Oberpfalz.

Der Einfluß des Egerlandes auf Oberfranken ist schwer nachweisbar. Jedenfalls aber ist interessant, in welchen Gegenden Oberfrankens Egerländer Lieder gesungen werden, und neigt Verfasser zu der Annahme, daß dies in der Umgrenzung Hohenberg-Thierstein-Wunsiedel-Arzberg der Fall ist. Aus diesem Grunde darf eine Besprechung des fränkischen Volksliedes das Egerländer Lied nicht ignorieren. Von Egerländer Liedern sind unter anderen in Franken bekannt:

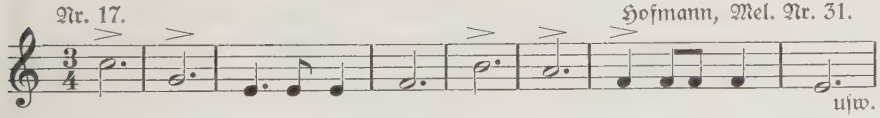
Nr. 15. Hofmann, Mel. Nr. 25.



Nr. 16. Hofmann, Mel. Nr. 26, Text Nr. 43.



Nr. 17. Hofmann, Mel. Nr. 31.



Zu Nr. 15 vergleiche man den Vierzeiler aus Helmbrechts (Nr. 184), der mit ihr identisch ist. Nr. 16 findet sich auch im Vogtland (Dunger Rundas, S. 42), ist in Steiermark und in der badischen Pfalz (Marriage Nr. 185) zu Hause[2]). Die gleiche Melodie ist auch in Oberfranken, allerdings unter anderm Text: „Solltest du lieber ins Häuschen gehn, Häuschen gehn,

[1]) „Volkstanz". 1927, Heft 9.

[2]) Verfasser nennt die genauen Quellen nur dann, wenn sie Bezug auf Ostfranken haben könnten. Dies soll auch für die späteren Angaben gelten.

wirst ja am Ende ganz naß usw." bekannt. Es ist kaum nachzuweisen, welchem Volksstamme diese Melodie angehört; sie ist eben — wie unzählige andere — von einem Land zum anderen gewandert. Merkwürdig ist allerdings die Ähnlichkeit des Melodiebaues mit der des „Böhmischer Wind" Nr. 31, welche, wie Verfasser annimmt, nach Osten weist. Auch Nr. 17 ist in Oberfranken heimisch, zeigt aber eindeutig bayrische Formung. Ebenso findet sich das Volkslied „Heint scheint da Moun sua schöin" (Hofmann, S. 54) in Franken (Samml. Beck Nr. 94 und H. W. Nr. 362). Es erscheint als ziemlich sicher, daß durch die Berührung der Egerländer und Franken mancher Austausch im Volkslied stattfand. Auch Hofmann[1]) nimmt solches an: „Manche dieser Lieder hörte ich auch während meiner Reisen, selbstverständlich mit einigermaßen geändertem, in die landesübliche Mundart übersetztem Wortlaute und mit verwandter oder fast gleicher Weise in anderen deutschen Gauen (z. B. Sachsen, Bayern, Württemberg, Nordböhmen, Salzburg, Kärnten, Tirol und Steiermark) erklingen, ein Beweis, daß dieselben in früheren Zeiten von Berufssängern von Land zu Land getragen und, wenn auch in geänderter Form, allenthalben heimisch, also Gemeingut des deutschen Volkes geworden sind".

Der Egerländer zeigt im Volkslied nicht in allem die gleiche Härte wie der Oberpfälzer. Er ist eben etwas isoliert, und wenn er manchmal seine Melodie etwas weicher formt, so liegt das begründet im Umgang mit drei Volksstämmen, die alle mehr oder minder die weiche Linie lieben: den Franken, Sachsen und Tschechen. So darf das Egerland, zu dessen Volkskunde kein geringerer als Goethe zum ersten Male anregte[2]), als ein Schutzwall für das fränkische Volkslied, das infolge seiner weichen Formung viel leichter tschechischen Einflüssen zugänglich wäre als das bajuwarische, (welches infolge seiner Härte einen direkten Gegensatz zum böhmischen bildet), angesehen werden. Es erscheint wie eine Art Vorsehung, daß sich von Süden her der bayrische Stamm wie ein Keil zwischen Tschechentum und den aus weichem Holz geschnitzten Franken einschob. Der Egerländer mußte — wie der Oberpfälzer an der Further Senke — den Kampf auf sich nehmen.

Alois John[3]) bezeichnet den Egerländer als von jeher sanges- und liederfreudig, gibt aber zu, daß der Volksgesang früher (etwa 1846) viel lebendiger war in den Spinnstuben, im Wirtshaus, bei Hochzeiten, als 50 Jahre nachher. Ebenso verhalte es sich mit den alten Volkstänzen (er nennt den „Dreischlag") mit Dudelsackbegleitung und den raschen Vierzeilern. Im folgenden mag Dr. M. Müller auch über die Instrumente beim Tanze und die Tänze im Egerland selbst berichten: „In großem unterscheidet man Streich- und Blechmusik... In reigenartiger Richtung und etwas anderen Formen gestalteten sich die Volkstänze, die bis weit ins 19. Jahrhundert bei der ganzen Landbevölkerung im Gebrauche standen.

---

[1]) Egerländer Volksliederbuch. Vorwort, S. 2.
[2]) Alois John, „Zur Volkskunde des Egerlandes". S. 313.
[3]) Ebenda. S. 317.

Sie charakterisieren sich in geordneten rhythmischen Bewegungen des Körpers und seiner Glieder, die im wechselnden Takte, bald schneller, bald langsamer zum äußeren Ausdruck kommen. Arme und Beine, Hände und Füße kommen da in Tätigkeit und bald macht sich die Jugendlust im gemessenen Zwei- und Dreischritt, bald in Hüpfen und Stampfen... Luft... Solche Tänze bekamen dann auch nach dem Liedtexte ihre Namen, so der „Hupfatsvuagl", „Schaflstiel" (vgl. Weißenburg: „Schauferstiel" Nr. 42 d. V.), „Stodltüarl" usw. Die Musikbegleitung dieser Tänze bestand für gewöhnlich nur in der Geige und dem Dudelsack. Eine Änderung der Tanzweise und der Tänze selbst setzte mit Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts ein, in welcher Zeit auch ein Trachtwechsel stattfand[1]). Auch im Egerland huldigte man ihm (dem „Ländler" d. V.) mit Begeisterung und wandte sich allmählich ganz von den alten Tänzen ab"[2]). Ohne Zweifel handelt es sich hier um jene bayrischen Tänze, die heute noch in der Oberpfalz, in Oberfranken, Mittelfranken, Niederbayern und Oberbayern zu Hause sind, um die sog. „Zweifachen" usw. Ihr Vorkommen im Egerland ist wieder ein deutlicher Beweis für die bayrische Stammeszugehörigkeit. Es ist selbstverständlich, daß man von tschechischer Seite aus alles tut, um das Egerland zu slawisieren und die völkische Eigenart der Bewohner zu verwischen. Volkslied und Volkstanz dieses Landes beweisen aber, daß dies unmöglich ist, denn der Charakter beider Völkerschaften ist gänzlich verschieden und die bajuwarische Eigenart ist die weitaus stärkere, elementarere und unverbrauchtere.

Egerländer und Oberpfälzer haben infolge der nahen Verwandtschaft vieles gemeinsam. Beziehungen in Volkslied und Volkstanz sind in Menge vorhanden und sollen bei dem Kapitel Oberpfalz Beachtung finden.

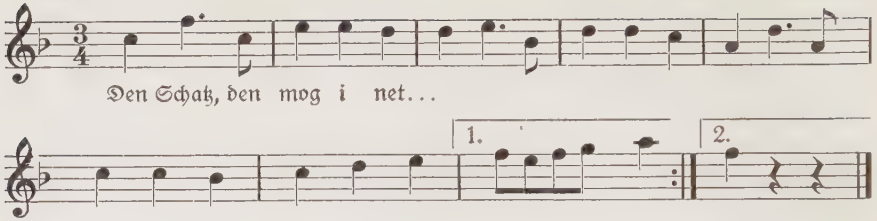
Oberpfalz-Franken.

Die Oberpfälzer, eine urwüchsige Eigenart, haben im Laufe der Jahrhunderte einen starken Ausdehnungswillen gezeigt. Dieser konnte sich naturgemäß nur gegen Franken richten, da die Ostgrenze durch den Böhmerwald und den dahinter wohnenden Slawenstamm festgelegt war. Das südliche Fichtelgebirge (Linie Mitterteich-Seußen-Waldershof-Neusorg-Immenreuth-Kirchenlaibach-Vorbach-Schnabelwaid) ist fast durchgehend von den Oberpfälzern besetzt. Die Ausstrahlungen ihrer Eigenart gehen bis in die Nähe von Bayreuth. Am deutlichsten zeigt sich der oberpfälzische Einfluß in Pegnitz, dessen Volkslied und Volkstanz ganz und gar bayrischen Charakter hat. Es mögen hierbei wirtschaftliche Beziehungen eine wichtige Rolle spielen. Da eine Liedsammlung der Oberpfalz noch nicht vorhanden ist, seien zunächst Vierzeiler und Tänze aus Pegnitz angeführt:

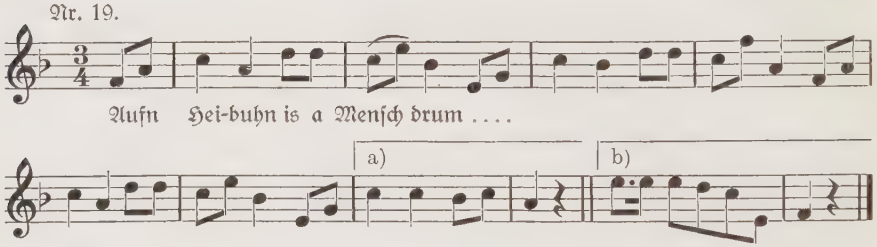
[1]) Ebenda, Anmerkung S. 314, betrifft Goethes Bemerkung über das Buch Grüners: „Versäumen Sie auch das Geringste nicht, denn bei Charakterdarstellungen sind gerade die kleinsten Züge oft die bedeutendsten". Zum Vergleich alter und neuer Trachten äußert sich Goethe: „Das hat sein Gutes, man kann in der Folge wahrnehmen, ob und inwiefern der Luxus auf sie eingewirkt hat. Es wäre interessant, solche Aufzeichnungen auch von anderen Völkern zu haben". (All dies gilt auch für die Volksliedforschung. Der Verf.)

[2]) Dr. M. Müller, Sang und Klang im Egerlande. S. 26/27.

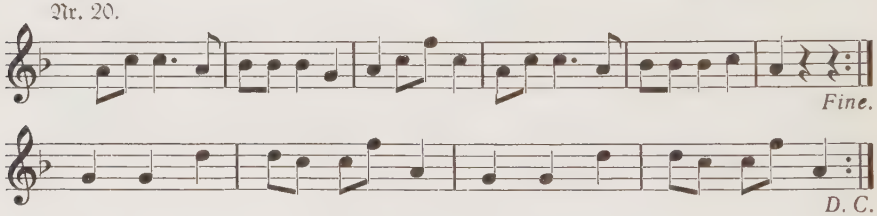
Nr. 18.



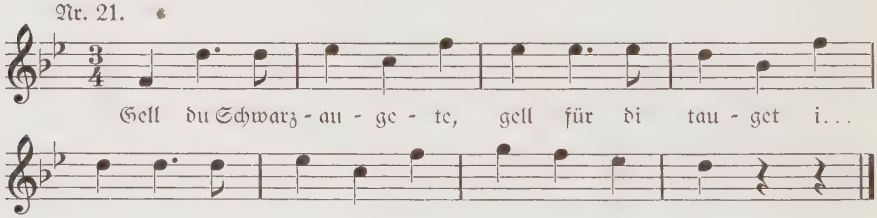
Nr. 19.



Nr. 20.



Nr. 21.



Der Vergleich der Nr. 15 mit 18, zweier anscheinend gleichen Melodien, gibt dem Oberpfälzer das Anrecht auf stärkere und kräftigere Eigenart. Der Egerländer hat seine Linie unter dem Einfluß des Franken (Oberfrankens und des Vogtlands) stark vereinfacht, verständiger und dem Gefühl leichter zugänglich gemacht. Die Linie ist klar, deutlich und schmucklos, sie soll bewußt nicht allzu unruhig sein. Die oberpfälzische Melodie hat die Eigenschaften des Jodlers - obwohl der Oberpfälzer selbst nicht jodelt. Sie ist sprunghaft. Der Oberpfälzer teilt mit dem Bayern die Vorliebe für das rein Musikantische, für die Linie an sich. Wort und Gefühlsausdruck kommen bei ihm erst in zweiter Linie. Schon gleich der Anfang von Nr. 18, das kecke In-die-Höhe-steigen, dann das Vermeiden gleicher Töne (was zu langweilig wäre), sind Kennzeichen seiner starken Eigenart. Man beachte weiter den wirbelnden kräftigen Schluß unter [1], der allerdings instrumental aussieht, dann, wie Nr. 19 unruhig, in kräftigen Tonschritten, hin- und herspringt — man sehe

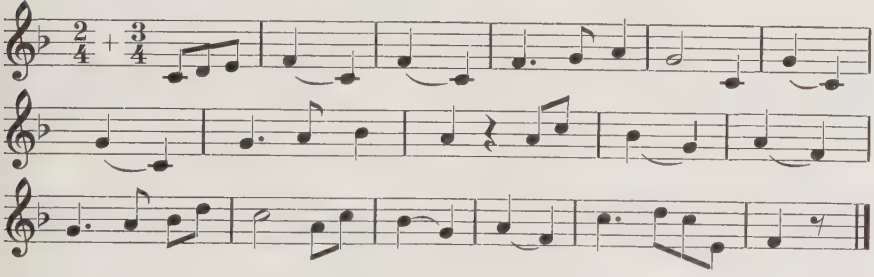
besonders auf die eigentümliche Teilung der Oktave: überm. 4 + verm. 5 in Takt 2! — und man hat schon die wesentlichsten Merkmale der oberpfälzischen Melodie. Beispiel Nr. 15 wird in der gleichen Fassung auch in Franken gesungen (siehe Nr. 184). Auch der Franke liebt eine klare einfache Linie und vermeidet gerne größere Intervallschritte. Beispiel Nr. 19 hat zwei Schlüsse: Der Terzschluß ist gerade in dieser Form in fränkischen Liedern sehr häufig, der Schluß in der Tonika dagegen ist typisch bayrisch. Nr. 20 ist charakteristisch durch die Dreitaktigkeit der Phrasen, eine Erscheinung, welche in fränkischen Liedern nur ganz selten vorkommt. Hier gestaltet sie die kurze Melodie besonders reizvoll und legt Zeugnis ab von der stark musikantischen Veranlagung des Oberpfälzers und seinem starken Formsinn. Für letzteres spricht auch das Umspringen in die Zweitaktigkeit im Mittelteil, von welchem der letzte Takt wieder echt bayrisch geformt ist.

Noch weit auffallender als obige Tanzliedchen ist der Volkstanz in Pegnitz, eine rein bayrische Angelegenheit. Die Oberpfalz (auch Niederbayern und Oberbayern) ist eine Heimat der sog. „Bayrischen", der „Zwie-, Drei- und Vierfachen". Sie haben die Eigenart, im Takte zu wechseln. Eine Sammlung solcher höchst interessanten Tanze steht noch aus und dürfte von größtem musikalischen wie kulturgeschichtlichen Interesse sein. (Verfasser hat dazu angeregt.)

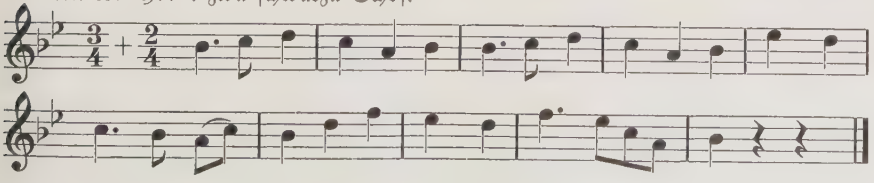
Die „Bayrischen" — wie sie allgemein genannt werden — sind bis in die Fränkische Schweiz hinein üblich gewesen und hat Verfasser gefunden, daß die Dorfmusikanten von Pretzfeld bei Ebermannstadt solche noch heute zu spielen verstehen, daß aber niemand sie mehr tanzen kann.

Tanzmelodien aus Pegnitz.

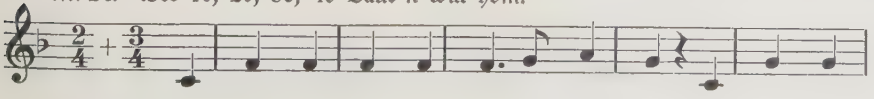
Nr. 22. Die dreckert Bärbl.

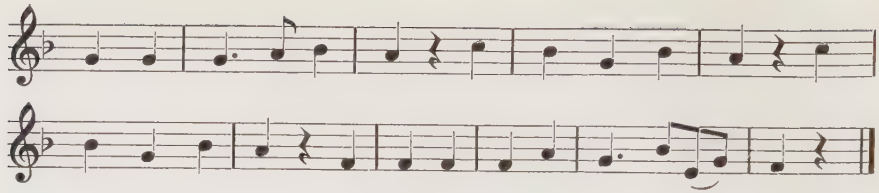


Nr. 23. Hob i zwa schwarza Schof.

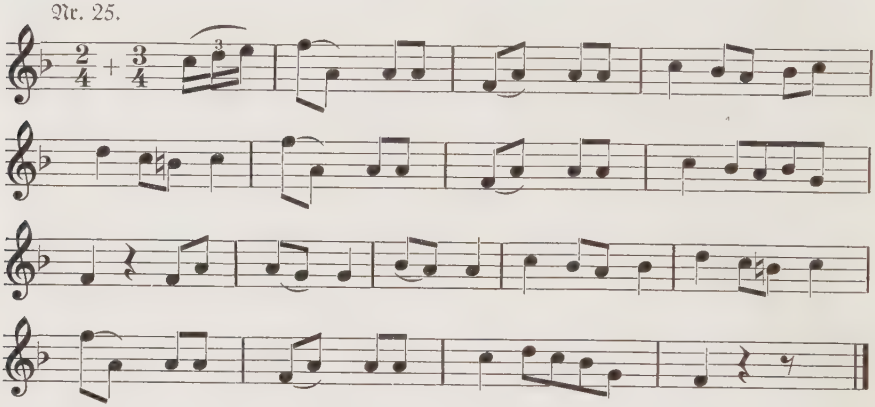


Nr. 24. Wer 10, 20, 30, 40 Taub'n will hom.

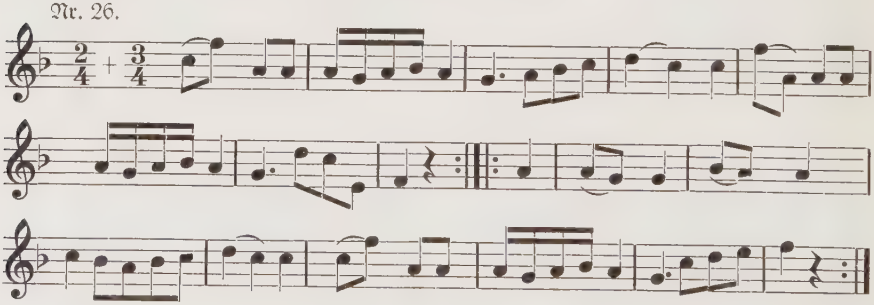




Nr. 25.

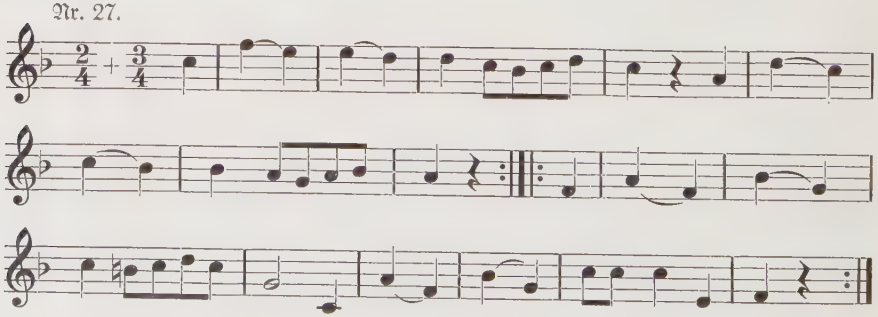


Nr. 26.

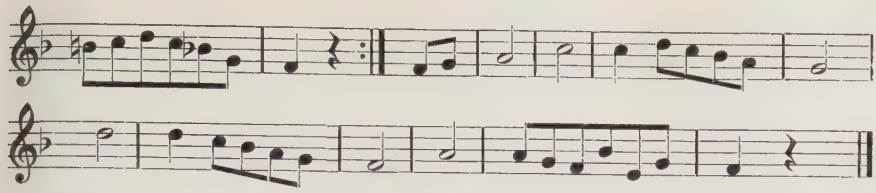


(vgl dazu Nr. 25).

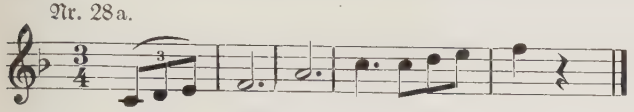
Nr. 27.



Nr. 28.

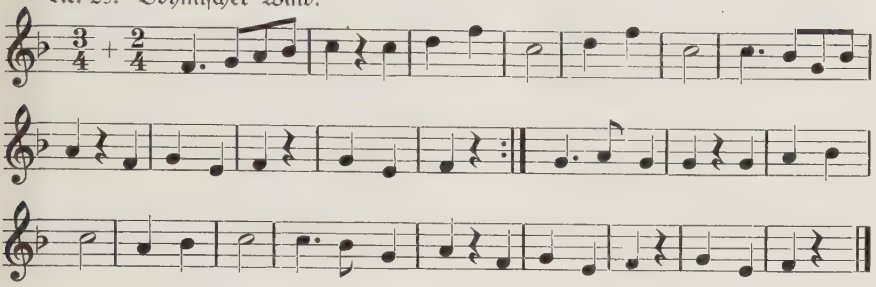


Nr. 28a.



Einleitung der bayr. Ländler.

Nr. 29. Böhmischer Wind.



Die Beispiele Nr. 22—29 sind mit Ausnahme von Nr. 28a Tanzmelodien aus Pegnitz. Auch in Pegnitz sind diese Tänze dem jüngeren Volk bereits nicht mehr geläufig und werden wohl bald vollständig der Vergessenheit anheimfallen. Die meisten dieser Melodien haben Textunterlagen. Einige derselben sollen hier folgen:

Zu Nr. 23: Hob i zwa schwarza Schof,
Des kla winzi ghört mei, ghört mei,
des kla winzi ghört mei.

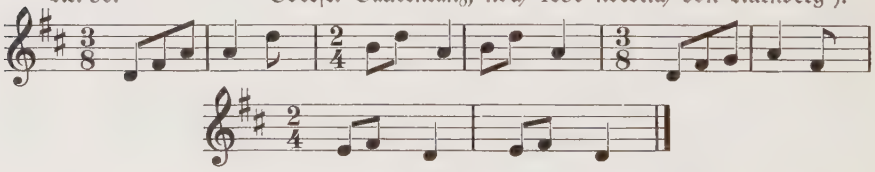
Zu Nr. 24: Wer zehn, zwanzgt, dreißgt, vierzgt
Taub'n will hom,
Mouß zehn, zwanzgt, dreißgt, vierzgt
Taubenschläg hom,
Und wo a gouter Taubenschlog is,
Dou flöigt a gouter Tauber ins Ist (Nest).

Die Tatsache, daß Texte zu diesen alten Tänzen bestehen, beweist, wie tief sie in der Volksseele verankert waren. Man könnte aus obigen Tänzen den Schluß ziehen, daß der Pegnitzer ein Oberpfälzer, nicht ein Franke sei. Dazu sei gesagt, daß aber auch alle Arten von Tänzen, die sich beim Franken vorfinden, hier zu Hause sind: Walzer, Schottisch, Mazurka, Rheinländer, Polka und Galopp, wie ein vorliegendes Notenheft ausweist. Nun aber zu den bayrischen Tänzen selbst:

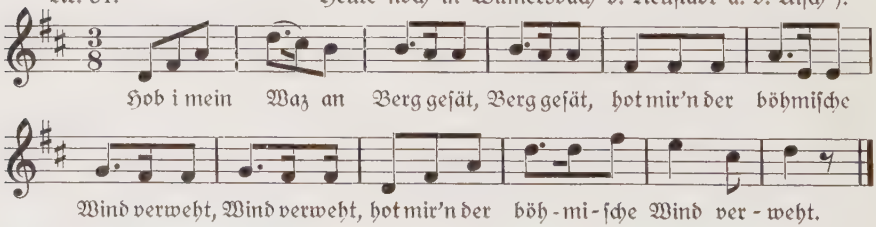
Der Taktwechsel, der eine rhythmische Monotonie vermeidet, zeigt ebenso wie die Zusammenfassung von 2 oder 3 Takten zu Einheiten die

Ursprünglichkeit und die große Freude am Rhythmischen. Man wird bei der Betrachtung der fränkischen Volksmusik beobachten können, daß der Franke weniger Gewicht auf das Rhythmische legt. Obige Tänze lieben alle kräftige Tonschritte und vermeiden (wie bereits oben am Schnadahüpfl festgestellt) nach Möglichkeit Tonwiederholungen. Besonders typisch erscheint die Schlußformel, die gern aus der Höhe in die Tiefe springt (meist in den Leiteton), um dann im Tonikaton abzuschließen (Beispiel 22, 23, 24, 27). Der vorletzte Takt ist fast durchweg stark bewegt: der echt bayrische Schlußschnörkel, der den Schluß nicht von langer Hand vorbereitet, sondern in denselben wild hineinstürzt. Dies verrät die urwüchsige Kraft des Tänzers. Typische Schlußfiguren zeigen sich in Beispiel 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28. Beispiel 26 hat ähnliche lärmende Wendungen sogar beim Abschluß kleinerer Taktgruppen: Takt 3 und 8. Man beachte hier auch die feine Umstellung der Töne: Takt 1 und 6. Beispiel 28a wurde eingeschoben, um zu zeigen, daß altbayrischer Ländleranfang auch im Pegnitzer Tanz zu Hause ist, nämlich in Nr. 28. Die Schlußfigur von 28a, findet sich in Nr. 26. Alle obengenannten Merkmale decken sich mit Beobachtungen am Oberpfälzer Tanz, wie später dargetan wird. Um aber all das zu erhärten und auch um Beweismaterial zum Tanz im südlichen Franken zu haben, ist es notwendig, über bayrische Melodieeigenart einiges festzustellen. Vorher noch einige Melodien zur Gegenüberstellung von Beispiel 29:

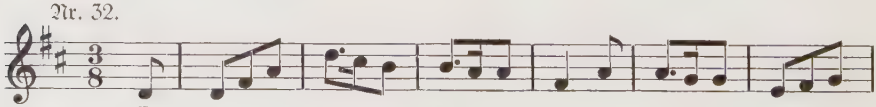
Nr. 30. Oberfr. Bauerntanz, noch 1830 nördlich von Nürnberg[1]).



Nr. 31. Heute noch in Wilmersbach b. Neustadt a. d. Aisch[2]).



Nr. 32.



[1]) F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes. M. B. Nr. 290.

[2]) Diese Fassung findet sich bei Böhme, Geschichte des Tanzes. M. B. Nr. 217 als „Dreher", bei Pfeifer, Bayernliederbuch, S. 82, mit der Bezeichnung „Bayern1740".

[3]) Vgl. Erk-Böhme, Bd. 1, 1838. Friedländer, Kommersbuch S. 193: „Die ...Melodie gehörte ursprünglich zu den heitern Volksliedern: „Ich hab mein-n Weizen am Berg gesät, Berg gesät" und „Wenn ich kein Geld im Beutel hab".

Die Melodien Nr 29—32 haben alle den gleichen Kern. Wahrscheinlich ist Nr. 31, also das Volksliedchen, die älteste Fassung. Die neueste bildet Nr. 32, wozu Friedländer[1]) bemerkt: „Zu Uhlands wurde sie zuerst wohl in den „Liederweisen zum deutschen Liederbuch für Hochschulen", 1823, verwandt". An ihr ist auffallend, daß sie, die sicher von Osten nach Westen wanderte, die Taktwiederholungen (Nr. 31, Takt 3 und 4) vermeidet und dafür die Phrase 4taktig ausbaut — vielleicht ein rationalistischer Zug. Die Taktwiederholungen traten bereits im Egerland auf (Nr. 16). Verfasser knüpfte dort die Bemerkung an, dies sei ein Fingerzeig nach Böhmen. Ganz sicher ist diese Behauptung nicht, denn auch die zurechtgespielten Melodien 29 und 30 haben noch diese Eigenarten. Sie hätten bei der Arbeit des Zurechtrichtens sicher Nichtentsprechendes ausgeschieden oder umgeformt. Nr. 29 und 30 geben einen Einblick in die Art der geistigen Arbeit des Volkes. Melodie 30 findet sich heute kaum mehr nördlich von Nürnberg. Sie ist zweifelsohne der Rest eines „Bayrischen" mit Taktwechsel, der der Pegnitzer Fassung (Nr. 29) vollkommen entspricht. Dem Tanze fehlen sicher die Takte 9—16, die in Nr. 29 noch vorhanden sind. (Der Tanz Nr. 30 wäre auch zu kurz.) Die sich entsprechenden Taktgruppen sind:

Nr. 29, Takt 1—6 = Nr. 30, Takt 1—4 = Nr. 31, Takt 1—4 = Nr. 32, Takt 1—4.

Nr. 29, Takt 7—12 = Nr. 30, Takt 5—8 = Nr. 31, Takt 5—8 = Nr. 32, Takt 5—8.

Nr. 31 und 32 sind Zwölftakter, wovon sich Takt 9—12 entsprechen. Melodie 29 macht aus Nr. 31 zweimal regelmäßige zwölftaktige Perioden, die sich formal wie a—b/a—b entsprechen. Besonders auffallend ist, daß die Taktwiederholungen sowohl in Nr. 29 als auch in Nr. 30 beibehalten sind, mit Hilfe des Taktwechsels sogar klarer herausgestellt, gewissermaßen hervorgehoben sind. Es wäre wert, diese Sache in anderen (besonders aber Oberpfälzer und Egerländer) Tanzmelodien weiter zu verfolgen und ist nicht ausgeschlossen, daß es sich hierbei um eine bayrische Eigenart handelt.

Zum bayrischen Volkslied.

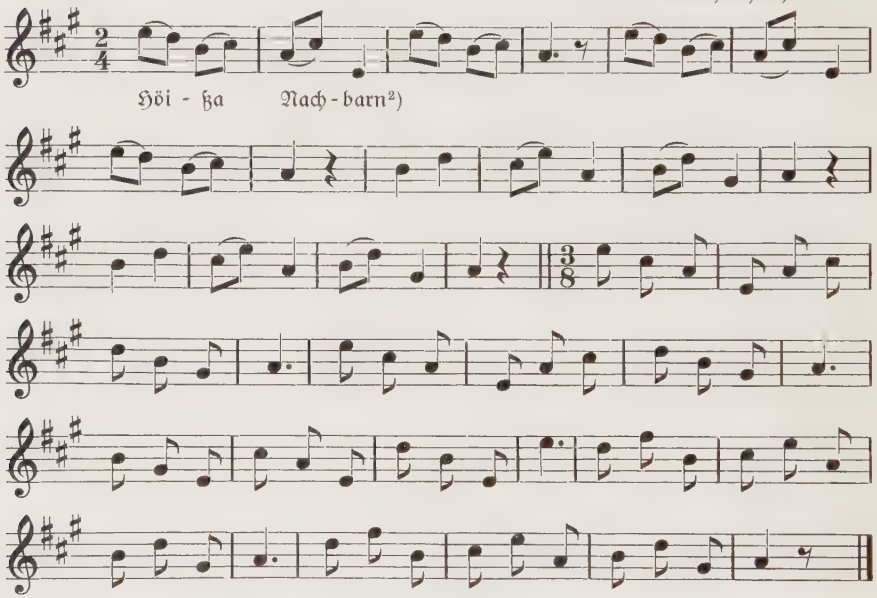
Der Geschichtsschreiber Aventinus schreibt im 16. Jahrhundert über das Bayerland u. a. folgendes: „Das baierische Volk ist geistlich, schlecht und gerecht, ...legt sich mehr auf den ackerpau und das viech dan auf die krieg..., bleibt gern daheim, raist nit fast auß in fremmbde Land, trinkt sehr, hat viel kinder...". Der Bauer ist nicht sentimental. Er ist konservativ, hängt am Althergekommenen, das er nicht gerne aufgibt. Er ist etwas grob, polternd und wenig leicht vertraulich. Er liebt die Einödsiedlung, Fachwerk ist ihm

[1]) Friedländer, Kommersbuch S. 193 Anm.

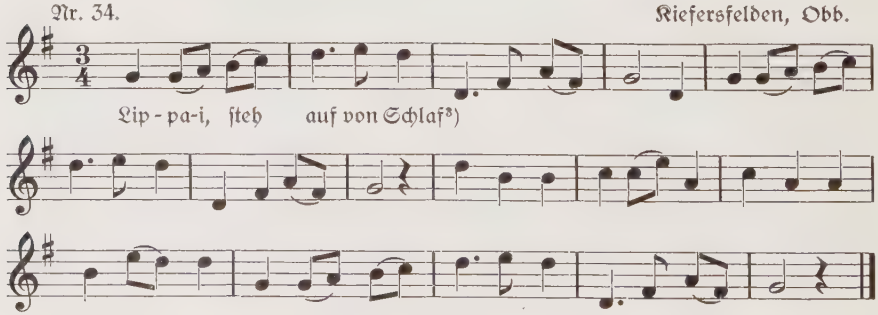
unbekannt. Sein Haus ist breiter als höher, auch die Möbel breiter als schlank, lagerhaft, fest auf der Basis ruhend. Er ist seßhaft und hält auf Tradition in Kult und Brauch[1]).

Bayrische Volksweisen.

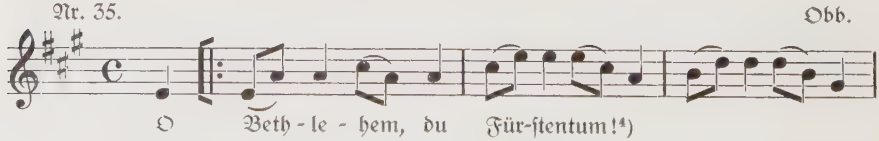
Nr. 33. Reichenhall, Obb.



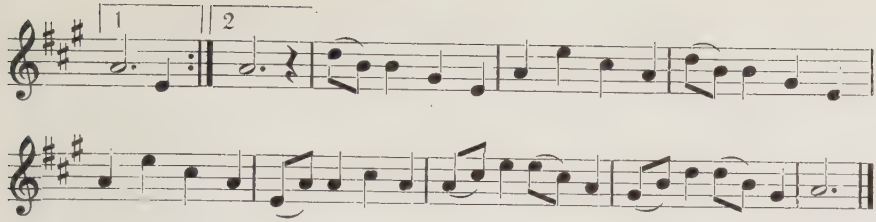
Nr. 34. Kiefersfelden, Obb.



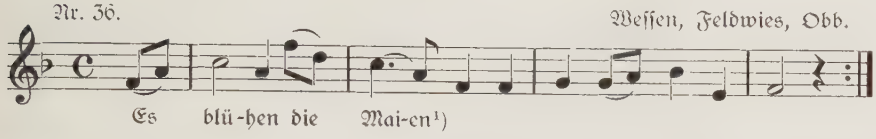
Nr. 35. Obb.

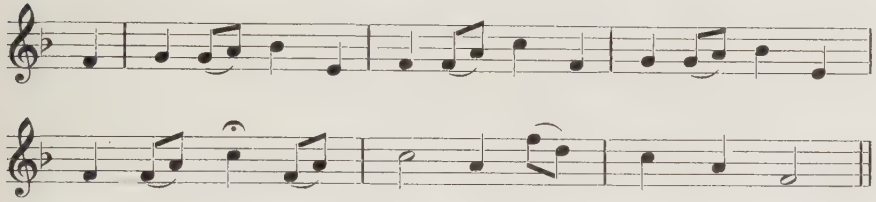


[1]) Nach „Deutsche Volkskunst". Bd. 4, S. 7ff., herausg. v. Hans Karlinger.
[2]) Pfeifer, Das Bayernliederbuch. S. 12.
[3]) Ebenda S. 13.
[4]) Ebenda S. 14.

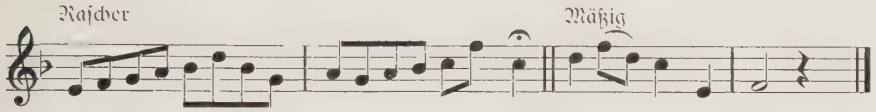


Nr. 36. Wessen, Feldwies, Obb.

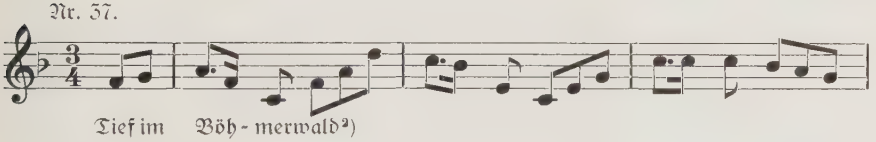


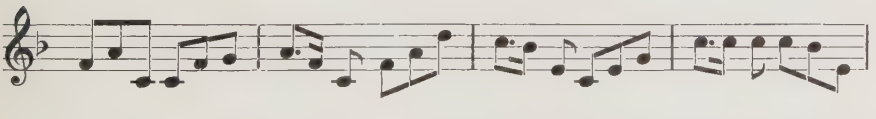


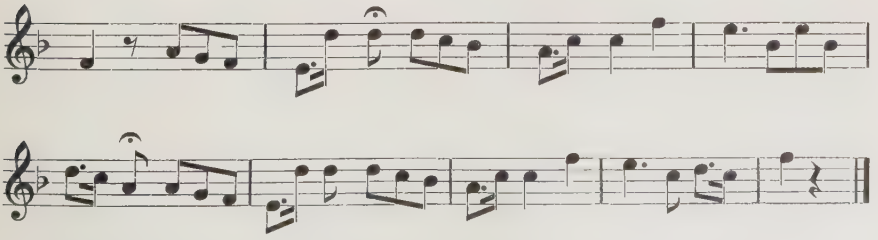
Rascher Mäßig



Nr. 37.







[1]) Ebenda S. 10.
[2]) Ebenda S. 67.

Statistisches zu den bayrischen Melodien.

1. Vorkommen der einzelnen Tonleiter-Töne (Reprisen nicht gerechnet).

Nr.	Grdt.	2. Ton	3. T.	4. T.	5. T.	6. T.	7. T.	8. T.	Umfang der Melodie
33	19	16	15	15	17	2	7	—	Oktave (5—12)
34	9	9	6	6	9	5	6	—	None (5—13)
35	16	8	8	7	12	—	5	—	Oktave (5—12)
36	14	9	14	6	9	5	5	4	None (7—15)
37	10	7	11	8	24	10	10	3	Undezime (5—15)
Sa.	68	49	54	42	71	22	33	7	

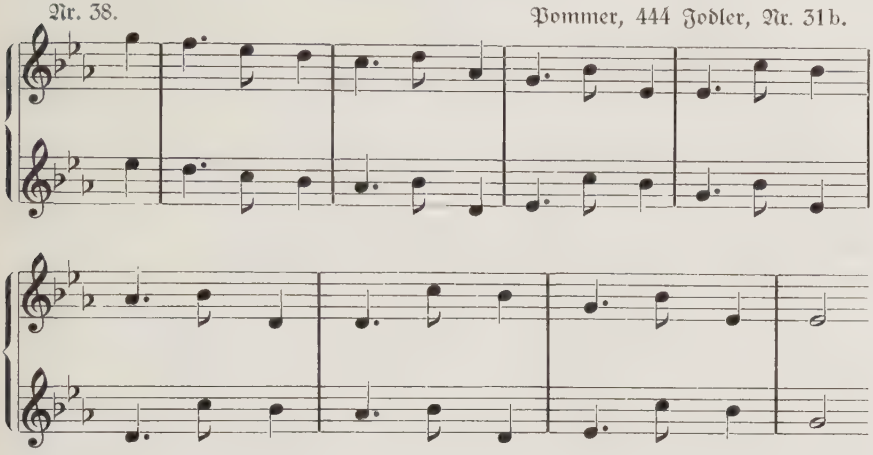
2. Tonschritte.

Nr.	Tonw.	kl. 2	gr. 2	kl. 3	gr. 3	r. 4	üb. 4	verm. 5	r. 5	kl. 6	gr. 6	kl. 7	gr. 7	r. 8
33	—	9	18	19	15	6	—	4	9	—	3	1	—	3
34	6	7	17	9	4	3	—	—	3	—	—	—	—	3
35	12	3	1	17	11	7	—	—	2	—	—	—	—	—
36	7	11	16	11	8	2	—	3	2	3	—	—	—	—
37	12	8	21	5	12	12	3	3	—	—	—	2	—	—
Sa.	37	38	73	61	50	30	3	10	16	3	3	3	—	6

Die statistischen Feststellungen im bayrischen Lied werden bei einem Vergleich mit der Statistik des fränkischen Volksliedes verschiedenes aussagen. Ein Blick auf diese Melodien genügt, um festzustellen, daß eine gewisse Unruhe und Sprunghaftigkeit in ihnen steckt. Man beachte z. B., mit welcher Selbstverständlichkeit in Nr. 33, Takt 1 und 2 der Umfang einer Oktave durchlaufen wird oder wie etwa im $^3/_8$ Takte desselben Liedes die Melodie unruhig herumspringt. Dieses Herumspringen ist jedoch nicht planlos, sondern bewegt sich mit Vorliebe im Tonmaterial des Tonika-Dreiklanges und des Dom. 7- oder auch D 9-Akkords. Die Tonsprünge sind bei weitem beliebter als die Tonwiederholungen und Sekundfolgen. (Über die Ursache siehe S. 65). Längeres Verweilen auf einem Ton, etwa um Gefühl zu zeigen, liebt der Bayer nicht. Das ganze Akkordmaterial wird angewendet. Dies zeigt eine gewisse Primitivität in der Auswahl der Mittel. Der Franke liebt das Naturharmoniemusizieren in dieser einfachen Art nicht. Er lehnt sich gerne an die Tonleiter an und hat eine Vorliebe für kleinere Tonschritte und Tonwiederholungen. Dies zeigt eine gewisse Kultur und Geschmack. Freilich darf die musikantische Anlage nicht unterschätzt werden, denn diese ist viel stärker als die des Franken. Beachtet man die kompositorische Form des Jodlers (darunter reine Kanonformen), so muß das ohne weiteres zugegeben werden, denn ähnliches kann der Franke nicht zur Seite stellen. Um die Behauptung, der Bayer sei musikantischer veranlagt als der Franke, noch weiter zu erhärten, dazu genügt ein Hinweis auf die Art des Zusammensingens im Jodler: Es gibt „Füreinander", „Durcheinand" oder „Untereinander", die ihre Bezeichnung von der Richtung der Stimmen haben. Der „Nacheinander" ist eine reine

Kanonform. Zu diesen Tatsachen[1]) tritt noch die Stimmenführung im Jodler, die im höchsten Grade selbständig und man könnte sagen modern ist. Beim Franken wäre eine solche Zweistimmigkeit unmöglich:

Nr. 38. Pommer, 444 Jodler, Nr. 31b.



(Für die eigenwillige Führung der Stimmen im dreistimmigen Satz siehe die Musterbeispiele Pommer, 444 Jodler, Nr. 11a und 111a).

Der Bayer hat Freude am musikalischen Klang an sich, seine Jodler sind eine Art absolute Musik. Auch ist bei ihm das Musizieren ohne Gesang noch viel mehr zu Hause als beim Franken, welcher es ganz und gar verlernt hat. (Umgekehrt liegt der Fall, wie oben bereits erwähnt, beim Tschechen, der zugunsten der Instrumentalmusik das Singen vernachlässigte.) Der Bayer ist seinem Wesen nach härter, derber und verschlossener als der Franke. Seine Melodie charakterisiert sich dementsprechend ähnlich: wenig Gefühlsmomente, eckig und sprunghaft, der Schluß derb geformt, von der Höhe in den Leiteton abspringend. Als Schlußton ist fast ausschließlich der Tonikaton bevorzugt. (Der Terzschluß ist ihm zu weich.) Die Statistik gibt eine auffallend hohe Ziffer für das Vorkommen des Grundtons. Dies kommt einer Betonung des Fundaments gleich, ist etwa auch in Parallele zu setzen mit seinem Haus, das breiter als hoch fest auf dem Boden sitzt (vgl. damit den Fachwerkbau des Franken!). Die primitive Art zu musizieren entbehrt aber nicht einer gewissen Herzlichkeit, die den Franken anzieht. Das Herumspringen im Akkord jedoch erzeugt für fränkisches Gefühl eine gewisse Unruhe, da das Lied keine Ruhepunkte hat. Der Franke braucht diese, um sein Gefühl ausströmen lassen zu können. Das Lied der Bayern deutet auf einen noch wenig verbrauchten Volksstamm, der noch vorzugsweise Naturmusiker ist. Seine Musik ist konservativ. Sie ist eher eckig und derb als sentimental. Sein Lied braucht wenig Worte: Es genügen ihm auch musikalische Silben, um seinem starken Drang nach dem Klang Ausdruck geben zu können. Der Franke kann ohne gemütvollen

[1]) S. Pommer, 444 Jodler, Nr. 106.

Text keine weiche und warme Melodielinie formen. Die bayrische Linie ist ohne Zweifel auch sehr eigenwillig und trotz aller Sprünge wenig „biegsam". Sie kann nicht gut geändert werden und scheint sich schwer „zurechtsingen" zu lassen. Daher ist die Übernahme bayrischer Lieder, besonders aber der Jodler, selten zu finden. Das fränkische Volk übernimmt nur dann Melodien, wenn die Möglichkeit einer Abschleifung der Ecken vorhanden ist. Die vielfach gesungenen bayrischen Lieder in Mittel- und Norddeutschland sind zumeist nur Gäste aus dem Süden und sind nie ganz heimisch geworden.

Der Jodler ist jedenfalls die originalste und ursprünglichste musikalische Äußerung des bayrischen Volksstammes. Darum soll hier nicht an ihm vorübergegangen werden, auch deshalb nicht, weil sich bei der Betrachtung des fränkischen Liedes Vergleichsmomente ergeben werden.

Zunächst einige Urteile:

Otto Schell[1]): „Die ganze Sangeslust des Alpenbewohners entladet sich gleichsam wie eine Petarde im Jodler... Er ist bodenständiges Produkt, eine markante Ausgestaltung des Volksliedes". O. Böckel[2]): „... Ohne die reine Höhenluft des Gebirges..., ohne den lustigen Widerhall der Felswände wäre dieses Jauchzen niemals in solchem Maße zum Lieblingsgesang der Bevölkerung geworden. Ein Juchzer im Flachland ist undenkbar".

(Rechnet man aber beispielsweise das Frankenland zum „Flachland", dann dürfte der Ausdruck „Juchzer" besser durch „Jodler" ersetzt werden, da der fränkische Bursche beim Tanz sehr wohl einen „Juchzer", der allerdings mehr ein freudenvoller, elementarer Ruf ist, kennt.)

Freiherr von Ditfurth[3]): „... Der einsame Senner und Jäger in seinen stillen Bergen und Wäldern, wird aber dort auch von selbst schon mehr auf den einstimmigen Gesang hingewiesen; dagegen tritt in seinen Weisen ein größerer Tonumfang hervor, ein bloßes Wohlgefallen am auf- und abschwebenden Tone, das, als ein Spielen mit dem Echo an den Felsen, sich von selbst erzeugt, dabei aber oft so umfangreich wird, daß nur ein von Jugend auf daran gewöhntes Organ dies zu leisten imstande ist".

Karl Kronfuß[4]): „Der Ausdruck der hellsten Freude, der höchsten inneren Lust ist ein Jauchzer aus gesunder, kräftiger Kehle. So muß es immer gewesen sein, denn der Jauchzer ist ein Freudenurlaut, der so alt ist, wie die Menschheit selbst. In den Bergen, die zu dem hohen Freudenklange am meisten einladen, wo das Auge so weit schweifen, der Ton so schön klingen und vom Widerhall aufgenommen werden kann, hat sich der Jauchzer zum „Juchezer" ausgebildet, dem Übergang vom Schrei zum melodisch-musikalischen Gebilde".

---

[1]) O. Schell, „Das Volkslied". S. 64/65.

[2]) Zeitschrift „Das deutsche Volkslied". 1928, Nr. 4, S. 146.

[3]) Ditfurth, „Fränkische Volkslieder". Vorwort zu Bd. 2, S. 32.

[4]) „Sängerreise nach Deutschland 1923". S. 9.

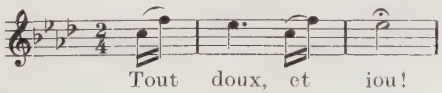
Vgl. auch G. Thurau, „Beiträge zur Geschichte... des Refrains in der französischen Chanson". 1. Teil, S. 31 f.: „Eine besondere Gruppe von Kehrreimen bilden die Jodler, jauchzende, meist auf große Entfernungen berechnete Rufe, in deren verschiedenen sprachlichen Formeln die Vokale wegen ihrer größeren Schallkraft weit mehr verwendet

Am Jodler sind die Beobachtungen, die am bayrischen Liede gemacht werden konnten, noch deutlicher festzustellen. Er ist trotz seiner polyphonen Anlage eine harmonische Angelegenheit, auch beim sog. „Überschlag" handelt es sich um harmonieergänzende Töne. Das Auffinden derselben ist allerdings erstaunlich. Der Jodler zeigt die explosive Art des Bayern am deutlichsten[1]) (Schells Äußerung ist besonders zutreffend). Auch seine Sprache besitzt ja die gleiche Eigentümlichkeit und kann sehr wohl dem raketenartigen Aufstieg des Jodlers an die Seite gestellt werden. Man vergleiche etwa die harte bayrische Aussprache des Wortes „Boad-der" mit der weichen Betonung im Fränkischen: „Bo-der", die in manchen Gegenden zu „Borrä" erschlafft (siehe Nr. 225).

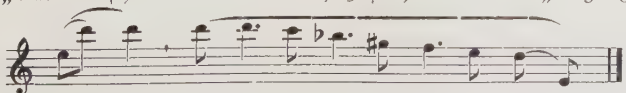
Jodlerartige Wendungen fanden sich bereits im Volkslied der Egerländer, sie sind selbstverständlich auch dem bayrischen Liede eigen. Nr. 33 und 36 verwenden zur Melodiebildung fast ausschließlich Dreiklangs- und Dom.-Septakkordtöne, von Nr. 34 sei auf Takt 8 und 9, von Nr. 35 besonders auf den zweiten Teil aufmerksam gemacht. Nr. 37 ist zweifelsohne ein neueres Lied, das auch in Franken und in der Rheinpfalz (H. W., Nr. 351: „Tief im Pfälzerwald") bekannt ist. Es ist wenig bayrisch, obgleich melodische Figuren darauf hinweisen; z. B. „... da ist mein Heimatland". Das ganze Lied ist zu sentimental und weichlich, um rein bayrisch zu sein. Jedenfalls hat es gerade deshalb in Franken und in der Pfalz rasche Anerkennung gefunden. Und dies merkwürdigerweise ohne „Zurechtsingen", was obige Behauptung unterstreicht[2]). Es ist naturgemäß, daß bei allen Liedern die Tonsprünge vorherrschen. Die verhältnismäßig seltene Berührung des Tonmaterials der 4. Stufe ist der Grund, daß die Sexte, die in Franken gerne stufenweise berührt wird, nicht häufig auftritt (in Nr. 33 nur zweimal, in Nr. 35 gar nicht). Es ist wohl selbstverständlich, daß alle Arten von Tonfolgen, die im fränkischen Liede üblich sind, auch im bayrischen vorkommen, doch wird ein eingehender Ver-

---

werden, als in den gewöhnlichen Trällerrefrains, und die auch musikalisch durch auffallende Intervalle oder lange Melismen charakterisiert zu werden pflegen. Sie sind uralt und gehören zu den elementaren Äußerungen des musikalischen und poetischen Kunsttriebes. Wald und Heide sind ihre eigentliche Heimat, der Volksmund hat sie geschaffen, aber die höfische Dichtung der Trouvéres und auch das spätere Kunstlied haben sie zuweilen nachgeahmt". Ebenda S. 39: „Im Refrain eines Volksliedes..., den schon die Melodie zum Jodler stempelt, erscheint er in einem sonderbaren Reimspiel:



[1]) Vgl. „Das deutsche Volkslied". 1928, Heft 5, S. 70: der „lange Jugitzer".



[2]) Es ist nicht ausgeschlossen (Literaturangaben fehlen), daß dieses Lied von einem Nichtbayern im bayrischen Stil komponiert wurde. (Vgl. etwa: „Schöne Wirtsbäusl" von C. Bohm.)

gleich der statistischen Feststellungen zeigen, daß sich trotzdem manches Unterschiedlich ergibt. Egerländer, oberpfälzer und bayrisches Volkslied verraten die Zugehörigkeit zu einem Stamme.

Die ganze Ostgrenze Frankens steht unter oberpfälzischem Einflusse. Die Volkskunstforschung bezeichnet[1]) — wie oben bereits erwähnt - als am wichtigsten und heute noch erkennbar den bayrischen Einfluß, der von Süden und Osten her gegen Nürnberg herankommt und einst über Nürnberg (der Dialekt Nürnbergs ist bayrischen Ursprungs) noch nach Norden in die Fränkische Schweiz und ebenso vom Fichtelgebirge nach Westen bis zum Rande des Frankenwaldes vorgestoßen war. Letzterer Einfluß läßt sich im Liede wie im Tanz nicht mehr nachweisen. Hindernd für dauernden Einfluß scheint das Fichtelgebirge gewesen zu sein. Ein solches Hindernis fiel im südlichen Franken weg. In der westlichen Gegend des Fichtelgebirges ist der bayrische Einfall längst erledigt; im Bayreuther Lande ist bayrisches Lied und bayrischer Tanz nicht nachweisbar. Auch in der Fränkischen Schweiz ist der früher stark ausgebildete bayrische Zug heute verschwunden, aufgesaugt. Dafür zeugt auch das Nachlassen der bayrischen Tänze in der Gegend von Pegnitz. Der Vorstoß bayrische über Nürnberg nach Norden wird bewiesen durch den „Bayrischen" Nr. 30, den F. M. Böhme als 1830 nördlich von Nürnberg vorkommend aufzeichnet. Gemeint sind jedenfalls das Knoblauchsland oder die nördlich anschließenden Landschaften[2]). Heute ist auch dieser Rest bayrischer Art dort verschwunden.

Natürlich finden sich im fränkischen Volksliede noch immer Lieder, die bayrischen Ursprungs sind Textlich sind dieselben leichter zu eruieren als melodisch. Dr. Beck bezeichnet folgende Lieder als bayrisch:

Ich bin a lustger Wildbretschütz,
Es war einmal ein Holzknecht stolz,
Frisch auf, frisch auf, zum Jagen auf,
Wir sind Männer vom Gebirg,
Wenn die Büchsen knalln, mir Tiroler Madel gefalln, in der Schweiz, in Tirol.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich neben dem „Böhmerwaldlied" die bayrischen Lieder „Das Edelweiß", „Die Alpenrosen" und „Bayrisch-Zell", letzteres mit dem bekannten Refrain:

„Dort, wo die Glocken klingen hell,
in diesem Tal liegt Bayrisch-Zell".

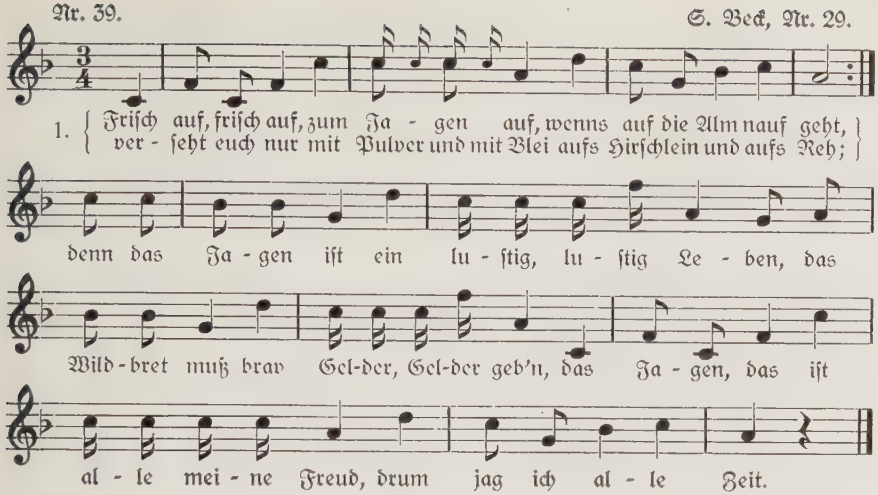
(Dies sind neuere Lieder mit starker Gefühlsbetonung.)
Eine dieser bayrischen Melodien in Franken mag folgen:

---

[1]) Deutsche Volkskunst. Bd. 6, S. 8.

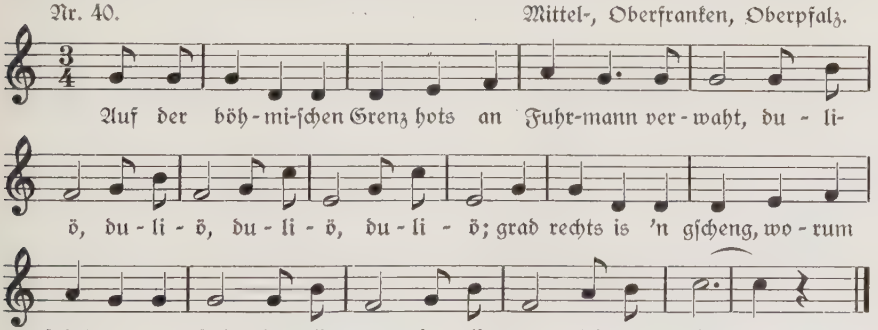
[2]) Westlich von Nürnberg, insbesondere in der Gegend von Neustadt a. A. wird der „Bayrische" noch viel gespielt. Einen besonderen Ruf genießen die Ortschaften Ober- und Unternesselbach, die allgemein wegen ihrer bei den Musikanten gefürchteten Kirchweihen die Bezeichnung „Musikantenfriedhof" erhielten.

Nr. 39. S. Beck, Nr. 29.



Man beachte die vielen und großen Sprünge der Melodie. Die Schlußwendungen können allerdings fränkische Zutat sein. Ein festes Aufsetzen auf den Tonikaton (als Schlußton) würde der sprunghaften Linie auch angesichts des derbkräftigen Inhaltes besser stehen[1]). Selbst jodlerhafte Lieder haben die Franken — wenn auch in sehr beschränktem Maße — übernommen:

Nr. 40. Mittel-, Oberfranken, Oberpfalz.



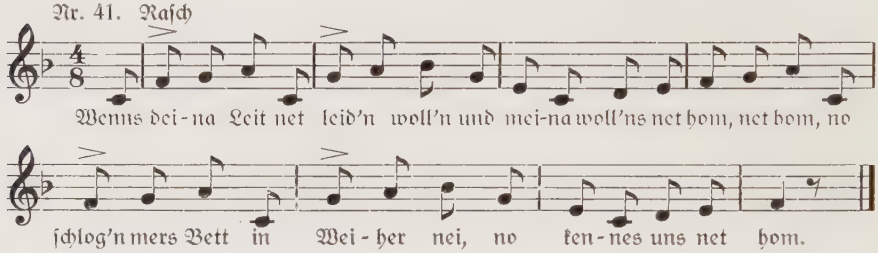
Der Text weist nach der Oberpfalz. Der Jodler ist nur ein schwacher Abglanz der Alpenjodler. Größere Ausmaße desselben wären sicher dem Franken ein Hindernis für die Übernahme dieses Tanzliedchens gewesen.

Auch in der Gegend von Hersbruck ist heute noch der „Bayrische" heimisch. Man braucht nur die Kirchweih von Happurg zu besuchen und man wird es

[1]) Bayrische Lieder, die das Jagen, das Recht des Wildschützen, zum Inhalt haben, wurden von den Franken schon frühzeitig übernommen. Besonders auffallend trifft dies die Rhön, so daß Ditfurth bereits 1855 mitteilt: Ditf. II. 292, eine rhythmisch ziemlich gleiche, melodisch aber anders geformte Melodie zum Text unserer Nr. 39, dann Ditf. II, 294, worin der Text nach Bayern weist, die Weise jedoch auf Melodien des Kinderliedes deutet.

bestätigt finden. Ein Vierzeiler aus dieser Gegend, der sich deutlich von dem die gleichen Verse behandelnden fränkischen (Nr. 167) abhebt, sei hier wiedergegeben:

Nr. 41. Rasch

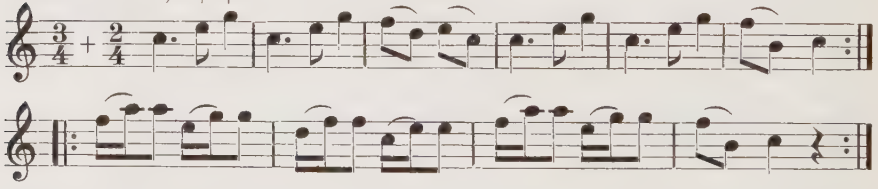


Man beachte den Auftaktantrieb und wie die Melodie kraftvoll dahinfegt. Es gibt keine Unterbrechung; denn der Tanz ist so scharf, daß eine solche unmöglich wäre. Welche Urwüchsigkeit, welche ungebändigte bayrische Kraft verrät dieses kurze Sätzchen! (Vgl. auch „Das deutsche Volkslied", 1928 Heft 4 mit „Bayrischen" aus der Hersbrucker Gegend.)

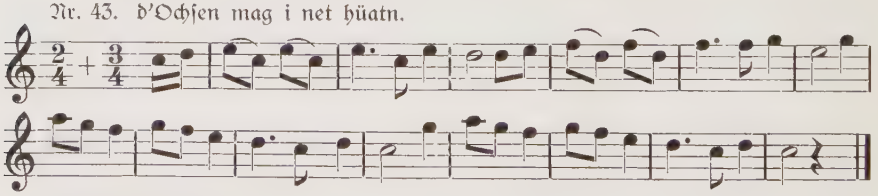
Der „Bayrische" feiert auch in der Gegend von Weißenburg a. S. und im Altmühltal[1]) heute noch wahre Triumphe. Die folgenden Tanzmelodien sind jener Gegend entnommen und werden wie die Pegnitzer Tänze — hier zum ersten Male veröffentlicht.

„Bayrische", auch „Schleifer" genannt.

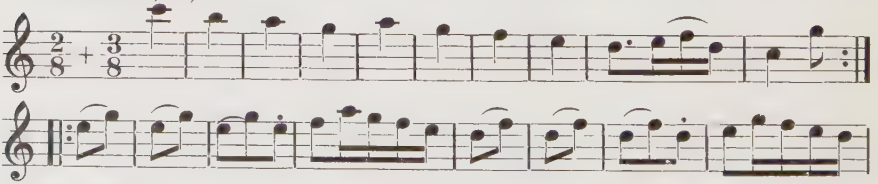
Nr. 42. Schauferstiel.



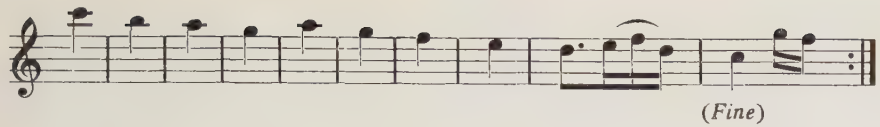
Nr. 43. d'Ochsen mag i net hüatn.



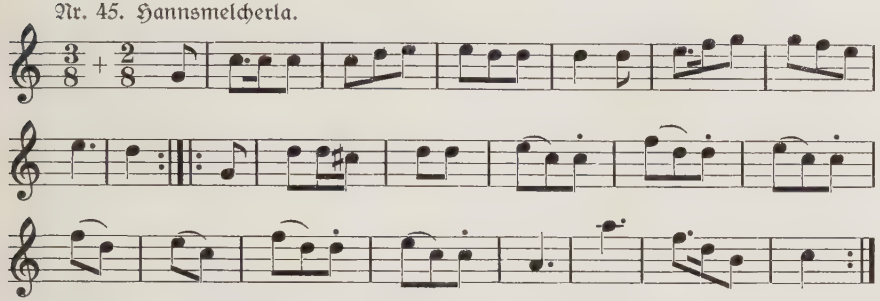
Nr. 44. A, B, C.



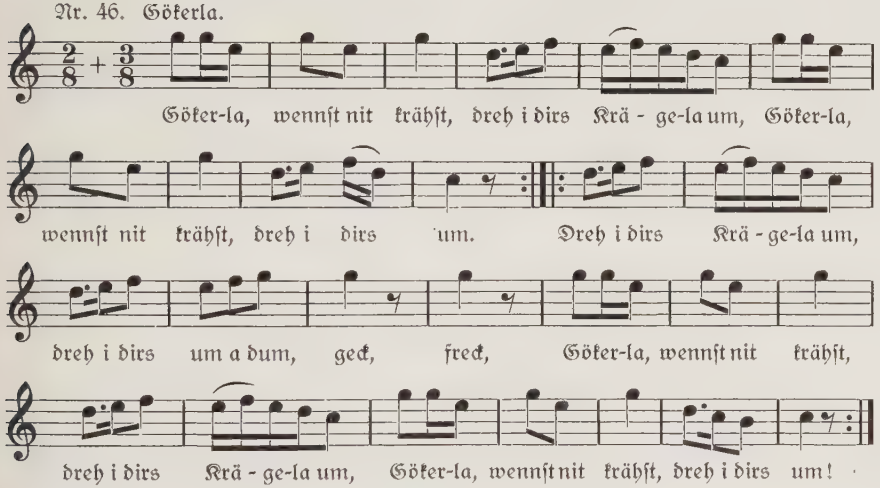
[1]) Das ehemals fürstbischöfliche Gebiet von Eichstätt ist bayrisch, nicht fränkisch besiedelt.



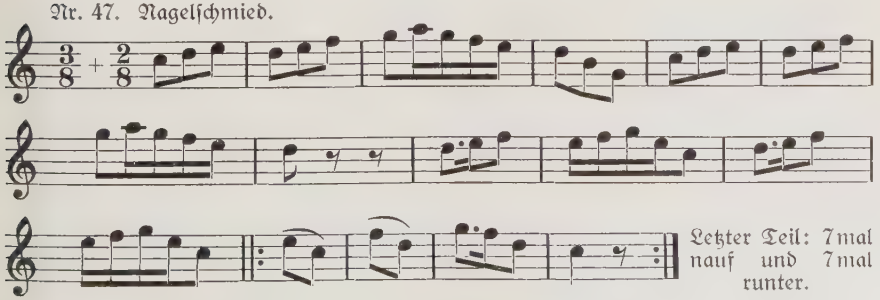
Nr. 45. Hannsmelcherla.



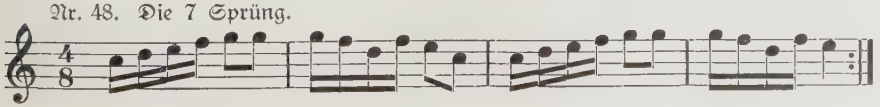
Nr. 46. Göferla.

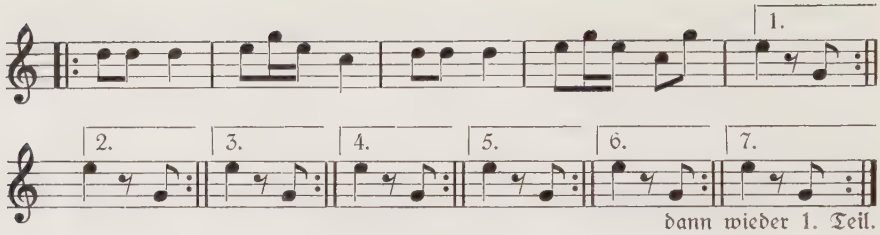


Nr. 47. Nagelſchmied.



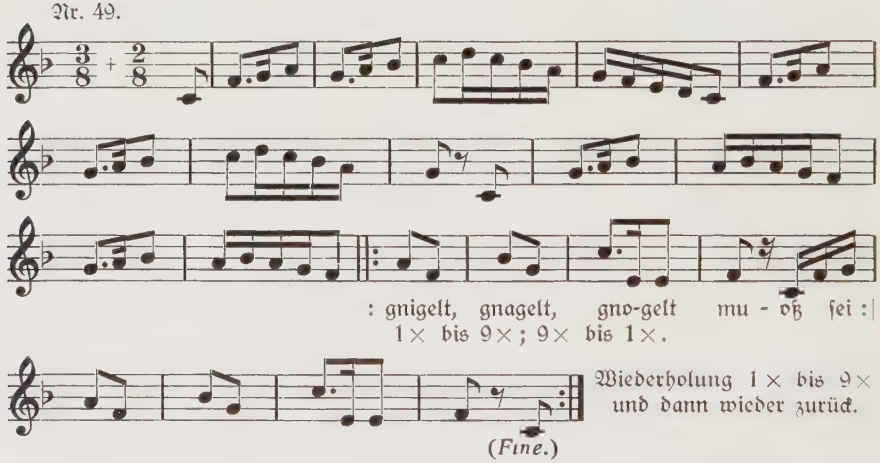
Nr. 48. Die 7 Sprüng.





Zu Nr. 47, die in der Oberpfalz mit „Siemmal aufi“[1]) bezeichnet wird, sei hier noch derselbe Tanz aus der Hallertau angeführt, dort „Neunmal aufi und aba“ genannt:

Nr. 49.



Im „Volkstanz“[2]), geleitet von Elfriede Ritter-Carlo, finden sich zu solchen Tänzen folgende Ausführungen: „Zwiefache“ nennt man solche Weisen, die im gleichen Tanzabsatze zwei- und dreiteilige metrische Werte verquicken. Es kommt bei der heute üblichen Ausführung dieser Tänze (wohl schon immer! der Verf.) nicht auf Zierlichkeit und Anmut an: ein derbes polterndes Stampfen, bärenmäßiges Wiegen und Schwenken, ein absichtliches, trotziges Hervorheben der leichten Taktzeiten, ein übermütiges Gejuchze, derb anzügliche, poesiearme Texte, Wechsel im Rundtanz zwischen Walzer- und Dreher- bzw. Polkaschritten — das sind die charakteristischen Merkmale dieser Tänze, wie sie heute in Altbayern fortleben... Gerade der fortwährende Taktwechsel, welcher Beherrschung und Aktivität erfordert, macht ihnen nach den einförmigen gleichtaktigen Rundtänzen Spaß. Diese Tanzweisen fesseln uns weniger durch ihren melodischen süddeutschen Dialekt, als vielmehr durch die Kraft, die jugendliche Frische, die hohe Aktivität

[1]) Der „Oberpfälzer“ unterscheidet sich nicht wesentlich von dem „Hallertauer“, er ist nur — auch verglichen mit dem „Weißenburger“ — in der Bewegung manchmal etwas stockender.

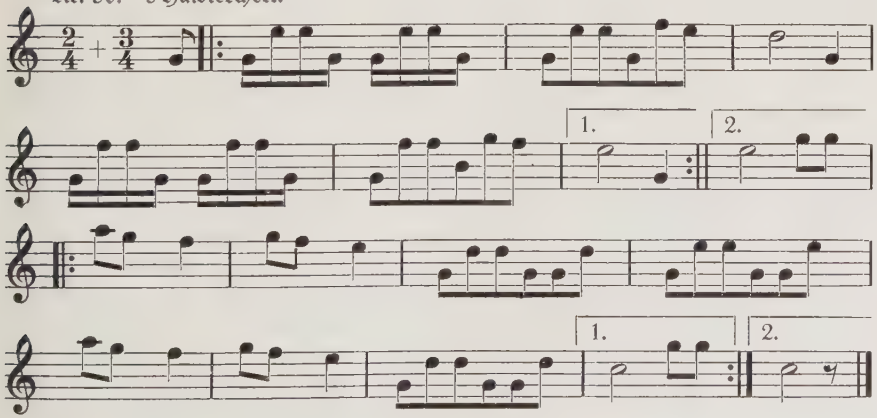
[2]) „Volkstanz“, Leipzig. 1927 Februarheft.

(alles ist eben Urwüchsigkeit und unverbrauchtes Volkstum! der Verf.), die Plastik ihres Rhythmus, welcher weniger musikalisch (was ist dann musikalisch? der Verf.), weniger gleichförmig, weniger automatisch als jener der gleichtaktigen Tänze wirkt... Wir finden Taktwechsel nach je 1 Takt („Einfacher"), nach je 2 Takten („Zweifacher"), nach 4 Takten („Vierfacher"), oder 2 Takte Walzer und 3 Takte Dreher („Riedenburger"), 4 Takte Walzer und 3 Takte Dreher („Schamertaler") usw. und ganz „Verdrehte"!

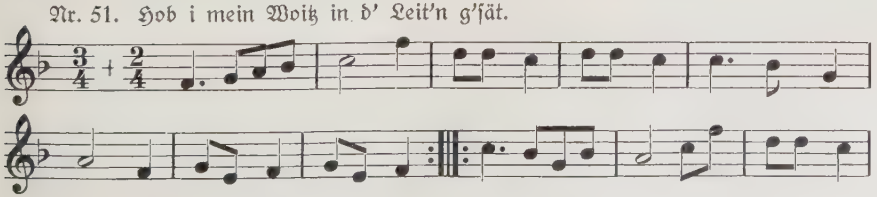
Rud. Schmaus, Cham, hat zwei kleine Sammlungen[1]) altbayrischer Tänze herausgegeben. Er dürfte als Kenner hier mit seinem Urteil angezogen werden: „Fast scharf grenzen die sog. „Zwiefachen" nach Westen mit dem Lech ab; im gebirgigen bayrischen Süden sind sie noch in Brauch; auch in der nächsten Gegend rechts des Inns und Deutschböhmens sind sie noch stark in Schwung. In der Oberpfalz kennt man sie in der ganzen südöstlichen Hälfte, der oberpfälzische Westen weiß wenig davon (Weißenburger- und Altmühlgegend, Pegnitz und Hersbruck! der Verf.), in der nordöstlichen Hälfte sind die Tänze fast völlig unbekannt. Sie sind spezifisch altbayrisch und haben ihren Ursprung in der Zeit, als die musikalische Wanderschaft blühte (also zirka 1750—1860). Ist gar nicht ausgeschlossen, daß deutschböhmische Musikanten, wie solche in der genannten Zeit besonders den Chiemgau besuchten, die Tänze bekannt gemacht haben. Auch im böhmischen Egerlande sind sie noch in Brauch, im nächstgelegenen Stiftlande dagegen nicht."

Einige dieser oberpfälzer Tänze mögen als Vergleichsmaterial folgen:

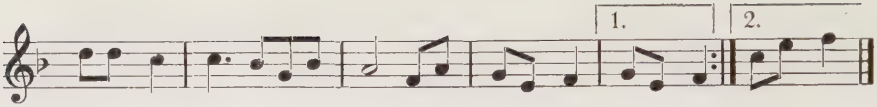
Nr. 50. 's Haidlercherl.



Nr. 51. Hob i mein Woitz in d' Leit'n g'sät.



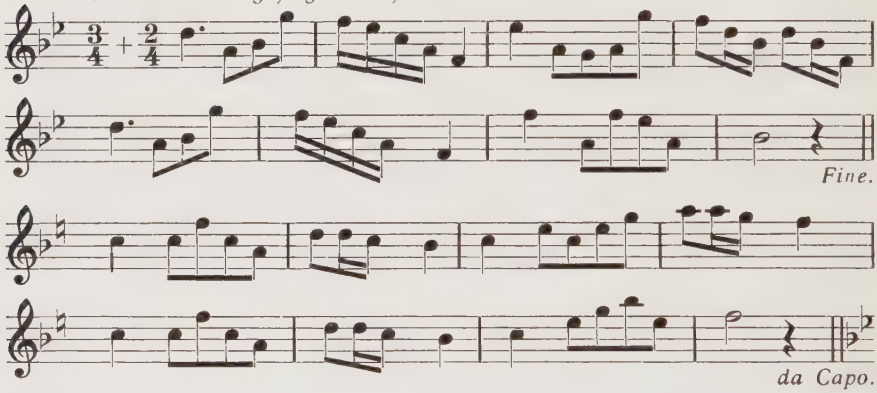
[1]) Rud. Schmaus, 12 und 13 altbayr. Tänze. Cham, Selbstverlag.



Dieser nach dem Liedchen Nr. 31 geformte Tanz kommt auch in ähnlicher Fassung in Pegnitz vor (siehe Nr. 29). Der zweite Teil ist hier bedeutend „bayrischer" als dort, wo er in ruhige Bahnen gelenkt ist.

Alle diese Melodien sind von prächtiger Eigenart und sind wert, genau betrachtet zu werden. Es soll darum noch ein Beispiel angeführt werden, das die bayrische Abstammung besonders deutlich dokumentiert:

Nr. 52. Der Boda geht gar net hoam!



Bei Nr. 45 (Weißenburg) handelt es sich ebenfalls um ein „Zurechtspielen" der Melodien. Die Umbildung des Liedes zur Tanzmelodie erfolgt auf Grund der rhythmischen Anlage und Eigentümlichkeit des Tanzes selbst. Die melodische Änderung zeigt die Vielseitigkeit des musizierenden Volkes[1]). Es ist klar, daß Umbildungen fortwährend vorkommen, und es gehört eben nur die Findigkeit eines Dorfmusikanten dazu, um aus einer beliebten Melodie einen „Bayrischen" zu formen und so die an sich noch recht stattliche Zahl dieser Tanzmelodien wieder um eine zu erhöhen. Dafür fallen andere wieder der Vergessenheit anheim. Wie vieles mag uns damit schon verloren gegangen sein! Gerade dieser ständige Wechsel im Volkslied fordert, daß die Melodien von Zeit zu Zeit wieder neu gesammelt werden[2]). Solche Sammlungen würden wichtige Aufschlüsse über die geistige Arbeit und die fortschreitende Kultur-

[1]) Über den ungemein starken Musiziertrieb des Oberpfälzers mag Pieps Dengler („Das Bayerland", 1927, Nr. 3, S. 82) aussagen: „Acht Tage nach dem Hauptsonntag ist der Nachkirta, dessen schier endloses Musizieren und Jauchzen so himmelstürmend nach oben steigt, daß der Petrus den Kopf schütteln muß. Allmählich aber wird doch ein Ende und mit dem Hahnenschrei verlassen die letzten besoffenen Musikanten das Dorf".

[2]) Was K. Kronfuß in „Sängerreise nach Deutschland" 1923, S. 11 über den Jodler sagt, gilt auch für das Volkslied und den Volkstanz: „Und immer entstehen neue Jodler, ältere verschwinden; eine rastlose musikalische Arbeit des Volkes."

entwicklung eines Volksstammes geben. Dann erst könnten diese Volkskunstdokumente auch richtig gewertet werden.

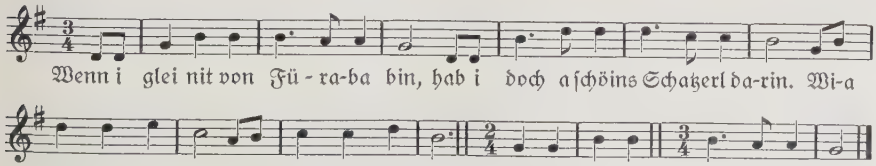
Zusammenfassend wäre über diese „Bayrischen" zu sagen: Sie sind nie gemacht oder geziert, vielmehr aber frisch sprudelnd und keck springend. Da tanzt unverbrauchte Kraft einher. Man betrachte z. B. im Hallertauer Nagelschmied (Nr. 49) den Lauf, der unaufhaltsam, alles mit sich reißend, vom zweigestrichenen d auf das c hinunterstürzt. Alles ist scharf rhythmisiert. Da findet sich keine weichliche, sentimentale Stelle, trotzdem die dreiteiligen Takte als Walzer getanzt werden. Die Beherrschung des Taktwechsels ist nicht bloß eine tänzerische, sondern besonders eine musikantische Sache. Interessant ist die Verwendung von Volksliedern zu solchen Tänzen[1]). So bringt Nr. 45 den Anfang von „Es reiten drei Reiter zum Tore hinaus", ein Lied, das in Franken eine ziemliche Rolle gespielt und manche Veränderung erfahren hat (siehe „Zurechtsingen"). Da dieser Vordersatz für einen Tanz jedoch zu kurz ist, hängt das Volk einfach — quasi als Fortführung — ein Stück von einem anderen Lied an: („Ich ging durch einen grasgrünen Wald) und hörte die Vögelein singen". Die Schlüsse ergeben in allen Beispielen dasselbe Bild: Es handelt sich immer um den Tonikaschluß. Der Terzschluß würde zu matt klingen und die Frische beeinträchtigen. Mit Vorliebe geht die Linie vor der Einmündung in die Tonika von oben abspringend zum Leiteton, wie in Nr. 42, 45, 47, 49. Eine typisch bayrische Schlußbildung ist die, vor dem Schlußton noch eine rasche Bewegung anzubringen[2]). Dies deutet auf rasches Anhalten im Tanz; es wird scharf gebremst (Nr. 44, 48).

Gegenüber diesen kraftvoll derben Tänzen sind die fränkischen hinsichtlich der melodischen wie der rhythmischen Bildung sehr schwächlich (näheres siehe Volkstanz).

Eine bayrische Invasion in Franken, Mitte des 19. Jahrhunderts.

Hier handelt es sich nicht um langsames und stetiges Vordringen einer Volkseigenart, sondern um ein plötzliches, massenhaftes Auftreten bayrischer Merkmale in Franken. Die immer mehr zunehmende Erschließung der Alpen hatte zur Folge, daß ganz Deutschland sich plötzlich für dieselben begeisterte. Was nun vom Gebirge gebracht wurde, wurde angestaunt und übernommen und hat sich teilweise bis heute erhalten. Fast in jedem größeren Orte Frankens gibt es z. B. Schuhplattler- und Gebirgstrachtenvereine, die auf ihre Art bayrische

[1]) Vgl. aus „Das deutsche Volkslied", 1928, Heft 4, folgenden Oberpfälz. „Bayrischen", der ebenfalls einem Volkslied nachgebildet ist:



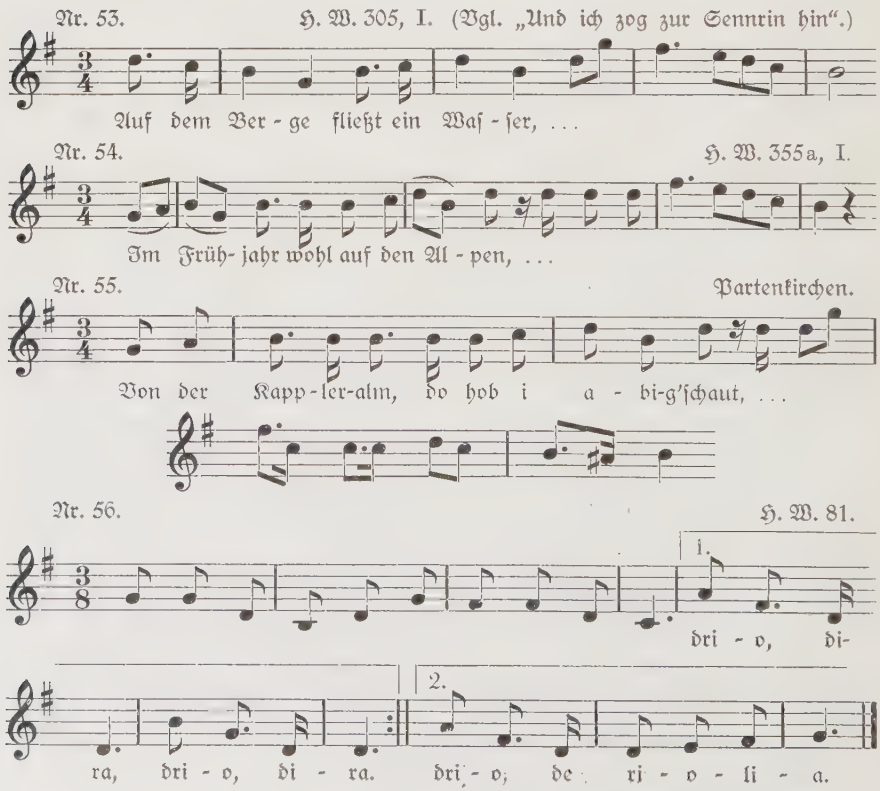
[2]) S. oben die Bermerkung über den bayrischen „Schlußschnörkel".

Gepflogenheiten „üben“. Jodlervereine gibt es glücklicherweise nicht, denn dem Franken mangelt die Veranlagung zum Jodeln. Von einiger Bedeutung für Volksmusik und -lied des Franken war die allseitige Einführung eines Instrumentes, das im Gebirge heute noch eine große Rolle spielt: der Zither. Ende des vorigen Jahrhunderts in Franken noch bestgepflegt, einzeln und in Klubs, ist diese Seuche heute ziemlich erloschen. Daß hierbei nur auf Original-Alpenmelodien Gewicht gelegt wurde, ist klar. Dem fränkischen Liede wurde dieses Instrument jedenfalls nicht gewidmet. Daß aus jener Zeit der „Besetzung“ heute noch manches „Bayrisches“ in Franken auffindbar ist, ist sicher, doch ist viel mehr bereits wieder vergessen worden. Einzelne fanatische Anhänger des bayrischen Volkstums wird es ja in Franken immer geben.

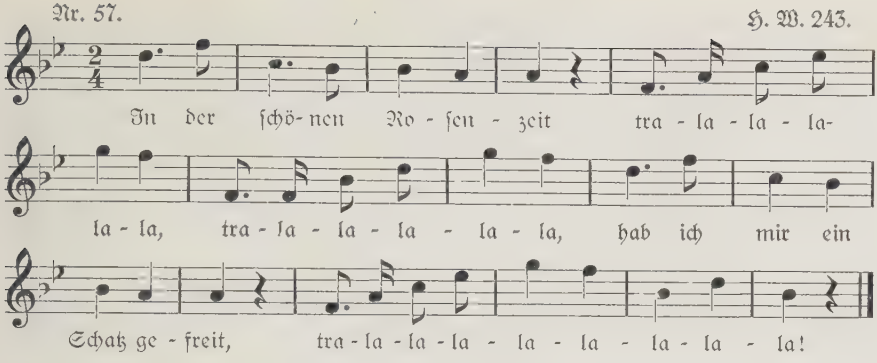
Bayrische Volkslieder in der Rheinpfalz.

Auch die Rheinfranken haben zahlreiche bayrische Lieder übernommen. Die Sammlung Heeger-Wüst gibt davon mehrere an. Das Sprunghafte der Melodien ist vielfach etwas gemildert; auch die Texte sind oft geändert. In folgendem seien einzelne dieser Lieder angeführt.

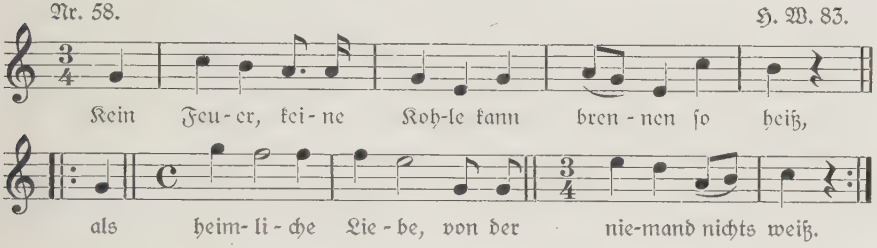
H. W. Nr. 266: Mein Lieb ist eine Alplerin, gebürtig aus Tirol . . ., dann:



Nr. 57. H. W. 243.



Nr. 58. H. W. 83.



Die Beispiele Nr. 53 und 54 lassen sich unschwer als Abkömmlinge des Liedes Nr. 55 nachweisen. Der Vierzeiler Nr. 56 hat bayrisches Gepräge (er findet sich auch in Helmbrechts, siehe Nr. 185). Nr. 57 durchläuft die Tonsäule des Nonakkordes und des Tonika-Dreiklangs und ähnelt dadurch sehr dem Jodler. Der Schluß von Nr. 57 ist unbayrisch und trägt fränkischen Tanzcharakter. Eine Besonderheit bildet Nr. 58, die einen in der Pfalz geläufigen Text (das Lied findet sich dort auch in der dem Text zugehörigen Melodie: H. W. Nr. 83, II) dem Koschatschen „Verlassen bin i" unterlegt. Dem Pfälzer genügt zum Gefühlsausdruck noch nicht einmal der kleine Septsprung, er nimmt lieber die Oktave um dann auf dem Dominant-Septton sein Gefühl auszugießen — trotz des „heimlichen" Textes. Auf den ersten Gefühlserguß folgt noch ein zweiter, diesmal nur durch eine große Sexte bewerkstelligt. Die notierten Synkopen sind gefühlvolle Dehnungen, nicht Rhythmik als solche. Vielleicht wäre die Melodie besser im $^3/_4$-Takt notiert, mit Fermate auf den entsprechenden Tönen. Alles in allem ein Kuriosum!

Schwaben — Franken.

Unter den deutschen Stämmen ist jedenfalls der Schwabe dem bayrischen am nächsten verwandt[1]). Die frühe Berührung und das stete Zusammenleben mögen eine allmähliche Anpassung zur Folge gehabt haben. Für das fränkische Volkstum kommt der Oberschwabe kaum zum Vergleich in Betracht. Der Unterschwabe jedoch hat zahlreiche Beziehungen zu ihm. Der schwäbische Vorstoß muß einst bis in die Gegend der Pegnitz gereicht haben, ist doch

[1]) Siehe S. 1.

Schwabach eine Gründung der Schwaben. Heute ist der schwäbische Einfluß weit zurückgegangen und nehmen Geographie und Volkskunst die Rezat (schwäbische) als Grenzlinie. „Schwäbische Rezat heißt sie, weil das Altmühltal, aus dessen nächster Nähe sie herbeifließt, und dazu die oberste Strecke selbst von Schwaben bewohnt ist, welche in Weißenburg a. S. die Grenze ihres Wohngebietes haben[1])". Im Westen Frankens dürfte die Linie Schwäbisch-Hall-Mergentheim die fränkische Grenzlinie heute noch sein. Stud.-Dir. Schnizlein-Rothenburg bezeichnet die ganze Hohenloher Ebene bis Heilsbronn inklusive Schwäbisch-Hall als fränkisches Gebiet. Auch die Volkskunst[2]) gibt sowohl die Rezat als auch die Linie Mergentheim-Hall als Grenzlinien an. Da das unterschwäbische Volkslied in vielem große Ähnlichkeit mit dem fränkischen hat, ist darin wohl unmöglich eine Grenze aufzustellen. Auch sind die Wechselbeziehungen hierin so stark, daß sich die folgenden Ausführungen mit einer Gegenüberstellung solcher in Franken übernommenen Melodien begnügen müssen.

Der Charakter des Schwaben zeigt sich in seiner Geselligkeit (er ist nicht — wie der Bayer — Freund der Einödsiedlung), in seiner biederen Art, in seinem besinnlichen Ernst wie in seiner launigen Fröhlichkeit. Ihn beseelt eine innige Hingabe an die Natur, seine Gesinnung zeichnet Treue und Einfachheit aus. Er hat Neigung zum Gewerbe (dem Bayer geht diese ab) und ist darum auch mehr ein kleinlicher Bürger, lustig, bieder und fromm, dabei auch etwas freidenkend. Die Reformation mußte er mitmachen. Sein Kunsthandwerk wie sein Lied sind Zeugen seines launigen Humors; dabei ist er aber doch auch schwerfällig und zurückhaltend. Er läßt sich niemals gehen, weshalb auch seine Lieder selten sentimental sind. Die Volkskunst stellt ein gewisses Überwiegen des rein Geistigen bei ihm fest. Auch liebt er die Farbe, doch ist die Bemalung der Außenwände seines Hauses selten. Die ornamentale Ausschmückung ist im Gegensatz zum Franken sehr spärlich. Die Farbe dient ihm zum Hervorheben und Unterstreichen der plastischen Ausgestaltung. Die Form des Möbels entspricht dem Rokoko. Verfasser ist hier den Ausführungen der deutschen Volkskunst Band 5 gefolgt. Es möge noch eine Ergänzung durch O. Schell folgen[3]): „Die Lyrik liegt dem Alemannen besonders, dank seiner Gemütstiefe und Gefühlswärme und der Unmittelbarkeit der Empfindung .... So ist es denn auch vor allen Dingen die schwäbische Lyrik gewesen, die der Auffassung von dem äußerlich engbegrenzten und weltabgewandten, aber innerlich weltreichen und gemütsreichen deutschen Familienleben Bahn brach (O. Weise usw., S. 63)." Für die Fröhlichkeit des Schwaben zeugen die vielen Tanzliedchen, die wegen ihrer originellen und gemütvollen Art von vielen deutschen Stämmen übernommen wurden.

---

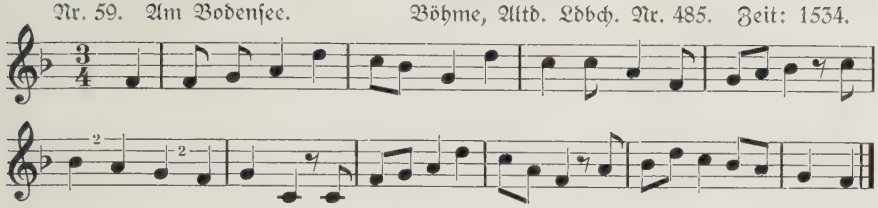
[1]) Geogr. histor. Handbuch von Bayern von Forster und Götz. Bd. 1. Ebenda S. 304: „Dünkelsbühl gehört zu alter Zeit zum pagus Rezi (Ries)".

[2]) Deutsche Volkskunst, von K. Gröber, Schwaben. Bd. 5, S. 7ff.

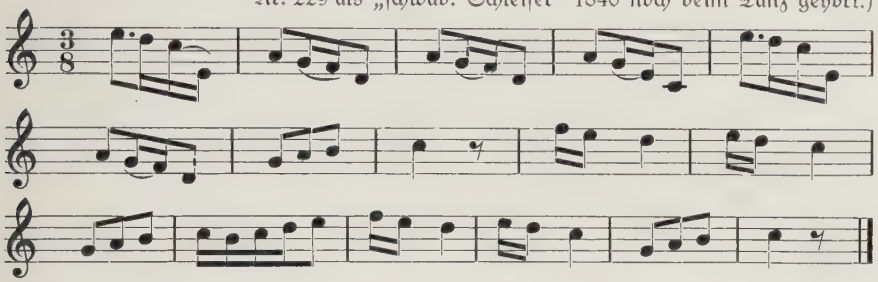
[3]) O. Schell, „Das Volkslied". S. 65.

Schwäbische Melodien.

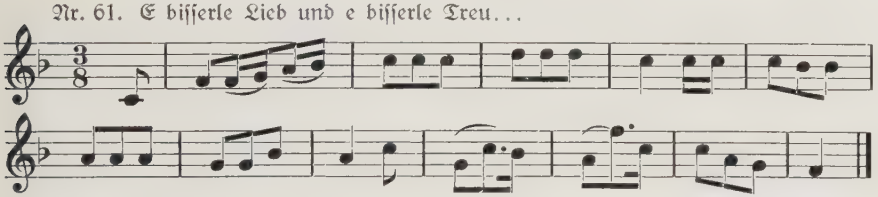
Nr. 59. Am Bodensee. Böhme, Altd. Ldbch. Nr. 485. Zeit: 1534.



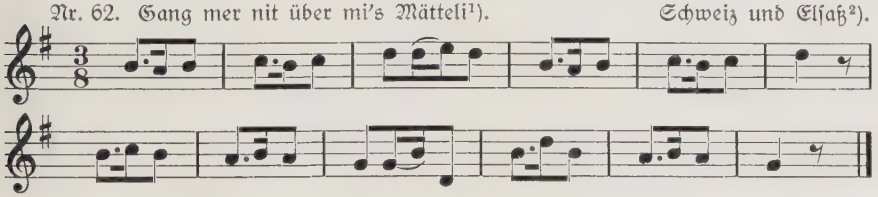
Nr. 60. Rosenstock, Holderblüt... (Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes, M. B. Nr. 229 als „schwäb. Schleifer“ 1840 noch beim Tanz gehört.)



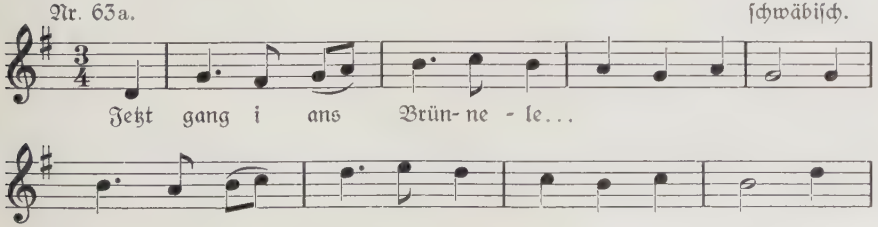
Nr. 61. E bisserle Lieb und e bisserle Treu...



Nr. 62. Gang mer nit über mi's Mätteli[1]). Schweiz und Elsaß[2]).

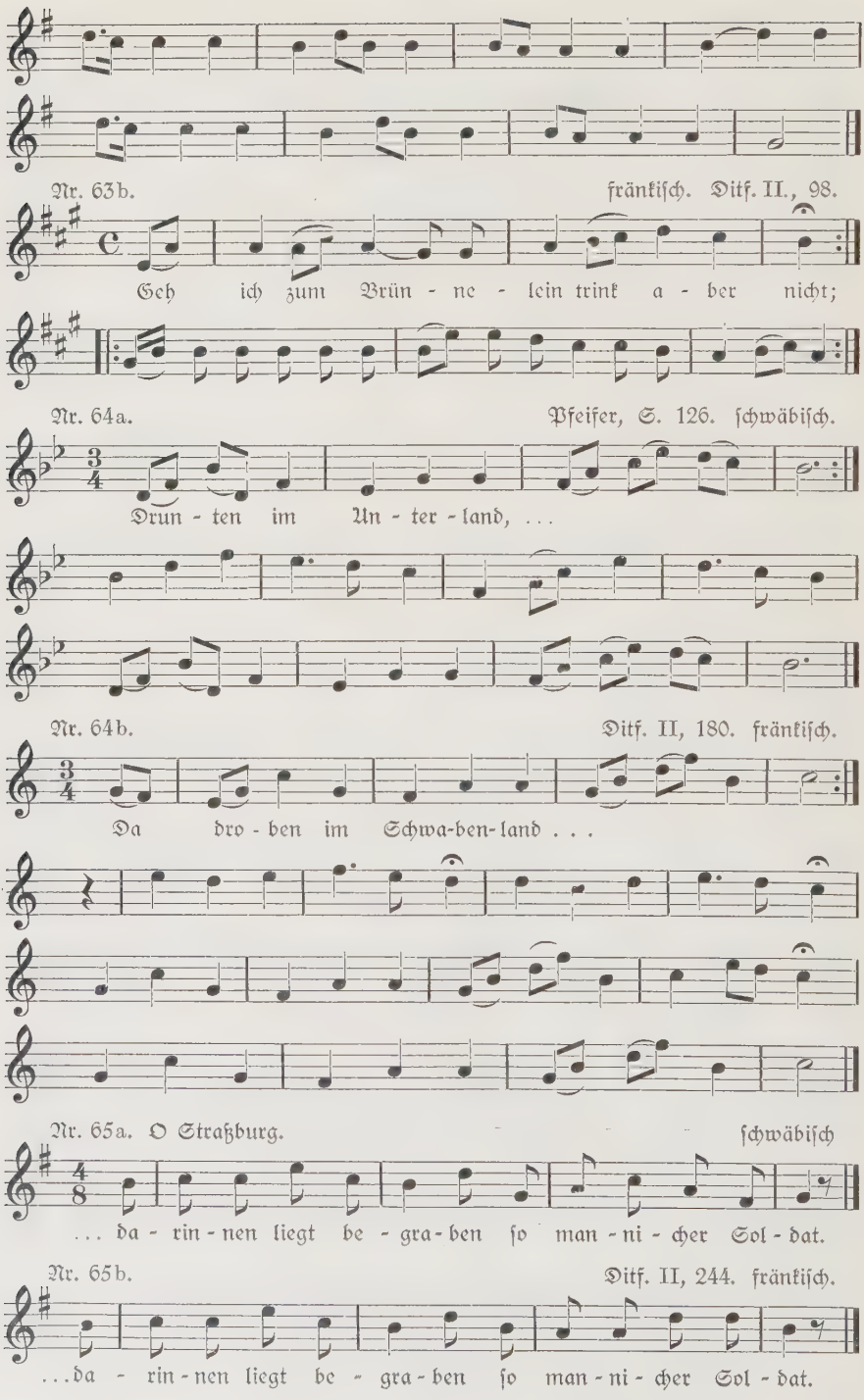


Nr. 63a. schwäbisch.

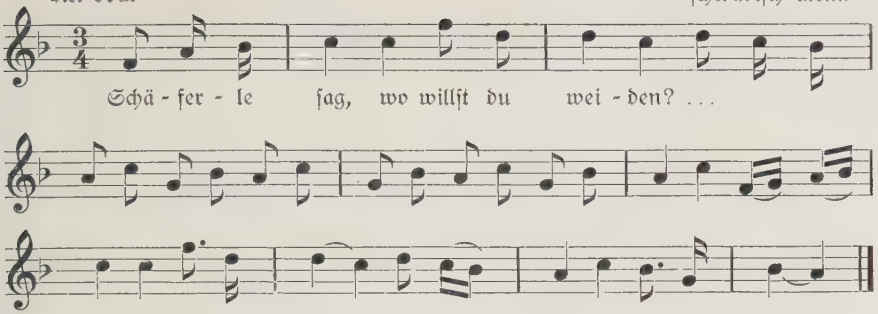


[1]) Nr. 60—62 aus: „Schwäbisches Tanzliedchen“, Mendel-Reißmann, musik. Konversationslexikon. Bd. 9, S. 192, 193.

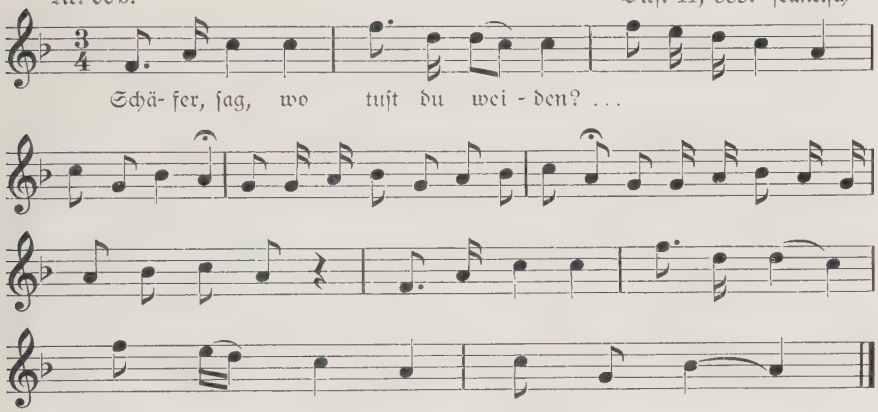
[2]) Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes, Mus. B. Nr. 221, als „Alter Dreher“ aus der Schweiz und dem Elsaß vor 1800 bezeichnet.


Nr. 63b.
fränkisch. Ditf. II., 98.
Geh ich zum Brün - ne - lein trink a - ber nicht;
Nr. 64a.
Pfeifer, S. 126. schwäbisch.
Drun - ten im Un - ter - land, ...
Nr. 64b.
Ditf. II, 180. fränkisch.
Da dro - ben im Schwa-ben-land ...
Nr. 65a. O Straßburg.
schwäbisch
... da - rin - nen liegt be - gra - ben so man - ni - cher Sol - dat.
Nr. 65b.
Ditf. II, 244. fränkisch.
...da - rin - nen liegt be - gra - ben so man - ni - cher Sol - dat.

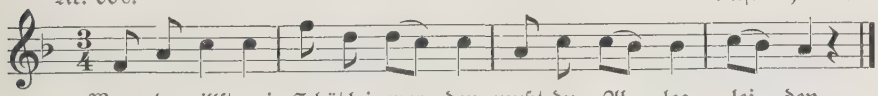
Nr. 66a. schwäbisch alem.



Nr. 66b. Ditf. II, 335. fränkisch



Nr. 66c. Ditf. II, 144.



(starke Beziehung zu: „So viel Stern am Himmel stehen").

Statistisches zu den schwäbischen Volksliedern.

1. Vorkommen der einzelnen Tonleiter-Töne (Reprisen nicht gerechnet).

Nr.	Grdt.	2. Ton	3. T.	4. T.	5. T.	6. T.	7. T.	8. T.	Umfang
59	2	7	8	5	8	4	—	5	None (5—13)
60	1	10	10	5	7	7	4	7	Dezime (2—11)
61	3	5	7	5	11	3	—	1	Undezime (5—15)
62	3	6	13	5	6	1	—	—	None (5—13)
63a)	6	10	14	10	10	1	1	—	None (5—13)
64a)	—	7	9	6	8	4	3	7	Dezime (3—12)
66a)	2	5	8	9	13	6	—	2	Oktav (1—8)
Sa.	17	50	69	45	63	26	8	22	

2. Tonschritte.

Nr.	Tonw.	kl. 2	gr. 2	kl. 3	gr. 3	r. 4	üb. 4	v. 5	r. 5	kl. 6	gr. 6	kl. 7	gr. 7	r. 8	gr. 10
59	3	4	19	3	4	3	—	—	2	—	—	—	—	—	—
60	—	8	26	4	1	6	—	—	2	2	—	—	—	—	1
61	13	4	10	3	—	3	—	—	—	1	—	—	—	—	-
62	2	8	16	4	1	—	—	—	—	—	2	—	—	—	-
63a)	15	10	18	6	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
64a)	3	4	12	11	6	—	—	—	1	2	—	—	—	—	—
66a)	4	8	13	12	1	5	—	—	1	—	—	—	—	—	—
Sa.	40	46	114	43	14	18	-	-	6	5	2			- -	1

Nr. 59 aus dem Jahre 1534 enthält bereits Formen, die sich auch heute im schwäbischen Liede finden: Takt 2 mit Auftaktton deckt sich genau mit Takt 2 des (heute noch beliebten) Tanzliedchens Nr. 61[1]). Typische melodische Figuren sind sich also viele Jahrhunderte hindurch gleich geblieben. Beispiele Nr. 60, 61, 62 sind mit kleinen Abweichungen auch in Franken heimisch geworden. Sie haben alle einen gemütlichen Charakter und vermeiden stärkere Affekte. Das Liedchen Nr. 60 schließt eigentlich mit Takt 8 als Vierzeiler. Die folgenden zweimal 4 Takte sind Refrainanhang und könnten auch weggelassen sein. Nr. 61 hat die denkbar einfachste Melodiebildung: Auf- und Abstieg. Auch dieses Liedchen hat einen viertaktigen Anhang. (Man vergleiche den fränkischen Vierzeiler Nr. 167.) Gerade diese Verlängerungen zeigen so recht deutlich die Tiefe des schwäbischen Gemütes: Der Anhang soll die Stimmung noch weiterführen, er soll dem Liedchen einen Ausklang geben. Das spricht entschieden für die lyrische Veranlagung des Schwaben. Man beachte auch, wie sorgfältig diese Fortführungen angehängt sind: Bei Nr. 60 ist es ein kräftiger Sprung in das Dom.-Material, bei Nr. 61 ein schlichtes Anknüpfen an den Terzschluß; dies geschieht nicht auffällig, sondern einfach und natürlich. Von Nr. 62 konnte Verfasser auch die Melodieform aus Thüringen auffinden (siehe Nr. 74). Unser Liedchen zeigt gegenüber der thüringer Fassung eine feingebaute Linie mit Wechseltönen, die bald nach oben, bald nach unten ausbiegen. Diese „Bremstöne" fallen in der anderen Fassung alle fort und bleibt dort nur das nackte Gerippe, die schmucklose, unverzierte Gerade. Der Schwabe zeigt sich hier geschmackvoll und mit starken künstlerischen Impulsen ausgestattet. Die dreitaktigen Perioden (auch beim fränkischen Volkslied, siehe unter Form) von Nr. 62 sind in der Volksmusik eine Seltenheit.

In Franken sehr beliebt sind auch die schwäbischen Volkslieder: „Jetzt gang i ans Brünnele", „Drunten im Unterland", „O Straßburg" und „Schäferle sag, wo willst du weiden". Ditfurth zeichnet sie schon 1855 als fränkische Volkslieder auf und dürfte darum ein Vergleich dieser mit den schwäbischen Urformen manches verraten. Die schwäbische Fassung (Nr. 63a) hat den Charakter eines gemütvollen Tanzes, sie läuft einfach, friedlich, fast erzählend

[1]) Vgl. auch Fr. Silchers Volkslieder für Männerstimmen. 7. Heft.

daher. Der melodische Bau (Terzsequenzen) läßt ebenfalls auf innere Ordnung und Zufriedenheit, seelischen Gleichmut schließen; der zweite Teil des Liedchens gliedert sich deutlich in zwei gleichgebaute Abschnitte: es erfolgt der Abstieg. Das Liedchen ist ganz ebenmäßig, ohne Erregung, einfach im Bau: ein klarer Auf- und Abstieg, Spannung und Entspannung. Nr. 63b, die fränkische Fassung, wechselt zunächst den Takt aus. Das Stück wird also des Tanzcharakters entkleidet. Dadurch entstehen natürlich ganz andere Betonungen. Weiter fallen die Schleifen auf, die dem Lied eine weiche Note geben. So hat die Auftaktschleife den Zweck, den harten Quartsprung zu mildern; ebenso geschieht bei „herztausenden Schatz" aus demselben Grunde. Auch die Schlüsse der Lieder geben zu einer Bemerkung Anlaß: Der Schwabe geht gemütlich dem Ausgang zu, er will den Schlußton nicht verhindern, der strebende vorletzte Ton wird sogar noch wiederholt, gradlinig gehts „abi". Wie nun der Franke? Er will auch im Tonikaton — zu dem er sich bereits durch Ankündigung verpflichtet hat — schließen und es sieht im vorletzten Takt fast so aus, als ob die gerade Linie zum Schlußton nicht zu verhindern wäre. Aber nun sucht er eben diesen natürlichen Schluß zu verwischen, zu verschnörkeln, etwas unklar zu machen und schiebt eine kleine Schleife, die noch die Oberterz berührt, ein, um so in sanfter Schwebung auf den Schlußton aufzusetzen. (Selbst hier, wo der Schlußsprung eine große Terz ausmacht — siehe Terzschlüsse im fränkischen Volkslied — wird der Endton schwebend erreicht.)

Lied Nr. 64a) „Drunten im Unterland" zeigt die nahe Verwandtschaft mit dem bayrischen Volksstamm: Akkordtöne sind in reicher Zahl aneinander gereiht. Das Lied zeigt ebenfalls wieder Tanzcharakter. Dafür spricht auch die starke und klare Hervorhebung des ersten Taktviertels. Der Franke (Nr.64b) entledigt sich zunächst des nicht beliebten Terzbeginns, indem er einen Auftakt (beginnend mit 5—4) vorsetzt. Es sieht zunächst aus, als wollte er die Originalität des Liedchens nicht antasten, aber diese würde einem Aufgeben seiner Eigenart gleichkommen, denn die Melodie ist zu reich an Sprüngen. Darum glättet er auf fränkische Art Takt 5, 7 und 9. Takt 5 und 8 werden auf diese Weise zu klaren Sequenzen verarbeitet, die Töne sind aber tonleiterartig aneinander gehängt. Gerade hier würden die Sprünge der schwäbischen Melodie dem fränkischen Texte sehr zugute kommen, dem Franken liegt aber zuerst daran, eine sanftwellige Melodielinie zu bilden. Merkwürdig sind die dreimaligen Sprünge 11—7 vor dem Schlußton, eine wenig fränkische, jedoch stark bayrische Angelegenheit. Der Franke denkt beim Schwabenland eben an das Gebirge und verbindet damit wohl unbewußt die bayrische Eigenart. Wichtig erscheint die Schlußbildung in Nr. 65a und 65b. Man beachte, mit welch selbstverständlicher Geradheit die schwäbische Melodie auf den Schlußton losmarschiert! Man beachte dann, wie der Franke die ganze Schlußbildung ändert innerhalb des gleichen Bereiches der Dominante! Auch er schließt in der Tonika ab, aber er setzt sich wiederum sanft auf den Schlußton, auf die Terz des Tonikatones, diesmal mit dem Schlußsprung einer kleinen Terz. Nr. 66b macht die unruhigen Sprünge (Nr. 66a, Takt 3, 4, 5) nicht mit,

sondern glättet die Melodie durch Einschiebung von Durchgängen. Die häufigere Anwendung des Höhepunktes verrät die Vorliebe des Franken für starken Ausdruck, für Klang und Glanz.

Man kann bei der Betrachtung des unterschwäbischen Volksliedes nicht vorübergehen an einer Erscheinung, deren Bedeutung nicht bloß für das neuere schwäbische Volkslied eine außerordentliche ist, sondern auch für das deutsche Volkslied überhaupt: F. Silcher (1789—1860). Es dürfte kaum einen deutschen Stamm geben, der nicht wenigstens einige Silchersche Volksliederbearbeitungen oder Eigenerzeugnisse in seinen Liederschatz übernommen hätte. Die Lieder von Silcher sind gewissermaßen ein Mittelding für alle deutschen Stämme, obwohl ihnen schwäbische Gemütstiefe und -wärme eigen ist. Sie sind vielleicht den Defreggeridealen in der Malerei gleichzustellen. Für Mitteldeutschland waren sie ein Ideal, weshalb auch in diesen Landschaften die Verbreitung eine sehr starke ist. (Zur Erhaltung der einzelnen Stammeseigenarten trug jene Zeit jedoch nichts bei, sie wirkte eher zerstörend als fördernd. Heute scheint man sich wieder mehr der Pflege des Stammesvolkstums zuzuwenden.) In dieser verhängnisvollen Zeit der allgemeinen Angleichung hat auch Franken viele schwäbische Volkslieder in dauernden Besitz übernommen. Gesangvereine und Schulliederbücher, die beide die Pflege der völkischen Eigenart im Volkslied bis heute völlig ignorierten, haben das ihre zur Verbreitung solcher Lieder getan. Freilich muß gesagt werden, daß Silcher den Volkston sehr gut getroffen hat, wie auch Friedländer von ihm sagt, daß er es wie wenige verstanden hätte, aus einfachen Melodiegebilden reizvolle Volkslieder zu gestalten[1]), aber es muß doch auch bemerkt werden, daß eben manche Lieder, wie „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" etwas von einem Universallied für alle deutschen Stämme an sich haben. Die Gründe mögen in der starken, offenen Gefühlsbetonung, in der weichen Linie, in der etwas übertriebenen Gefühlsromantik des 19. Jahrhunderts liegen, von welch letzterer man sich heute gerne abwendet. Jedenfalls darf es Friedrich Silcher hoch angerechnet werden, daß er in einer Zeit des Niedergangs das Volkslied neu befruchtete.

Diakon Ammon sagt im „Süddeutschen Schulboten" über ihn aus: „Sein Schaffen ist ein Bild süddeutscher Gemütlichkeit, die zwar an sich allein nicht Stoff zu großartigen Charakteren und epochemachenden Schöpfungen abgibt, aber das Herz erfreut, wie eine idyllische Landschaft mit ihrem warmen Sonnenschein, ihren duftenden Blumen, ihrem murmelnden Bach, ihrem sonntäglichen Frieden. Was Silcher gesungen hat, das atmet alles diesen Frieden und was er gelebt hat, das hat er dem Frieden gelebt[2])."

Von selbst komponierten (darunter wohl auch solche, die auf die Art entstanden sind, die Friedländer oben bezeichnet; der Verf.) Volksliedern haben in Franken Eingang gefunden: „Ach du klarblauer Himmel", „Ännchen von Tharau", „Draus ist alles so prächtig", „E bissele Lieb und e bissele Treu",

[1]) Volksliederbuch für gem. Chor. Bd. 2, S. 83, Anm. 468.
[2]) Ad. Prümers, Ph. Fr. Silcher. S. 51.

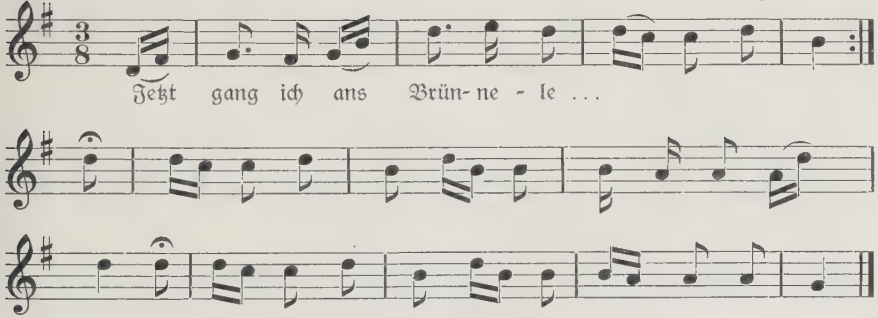
„Es geht bei gedämpfter Trommelklang", „Ich habe den Frühling gesehen", „Ich weiß nicht was soll es bedeuten", „Morgen muß ich weg von hier", „Nun leb wohl du kleine Gasse", „Tra ri ra, der Sommer der ist da", „Weh, daß wir scheiden müssen", „Wer will unter die Soldaten", „Zu Straßburg auf der Schanz", „So nimm denn meine Hände", „Muß i denn zum Städtele hinaus"[1]).

Schwäbische Volkslieder in der Rheinpfalz.

Folgende schwäbische Lieder sind in der Pfalz verbreitet:

H. W. Nr. 216/7: „Ach, ach, ich armes Klosterfräulein" auf den Text „Ich habe den Frühling gesehen",
„ „ Nr. 315: „Muß i denn zum Städtele naus" (Hch. Wagner 1824),
„ „ Nr. 319: „Morgen muß ich fort von hier",
„ „ Nr. 68: „Jetzt gang i ans Brünnele",
„ „ Nr. 132: „Was hab ich denn meinem Feinsliebchen getan",
„ „ Nr. 154: „Draus ist alles so prächtig". (Verf. F. Richter vor 1835.)

Nr. 67. H. W. 68.



Vergleicht man diese Melodie mit der original-schwäbischen Nr. 65a, so fällt zunächst auf, daß der Pfälzer den kräftigen Quartschritt des Auftaktes durch einen Füllton abschwächt, weiter, daß er sogleich (nicht erst, wie der Schwabe, durch eine Terzsequenz) die Höhe nimmt, um dann in schwebender Haltung — dabei den Schlußton vorsichtig vermeidend — im Terzschluß zu landen. In Takt 5 wird als Verzierung eine Schleife angebracht. Im selben Takte und ebenso in Takt 7 und 8 vermeidet er durch Ausbiegung in die Obersekunde die Tonwiederholung, auch, um den kleinen Terzsprung, der ihm geläufig ist, anbringen zu können. Die Höhe erklimmt er mittels einer Schleife. Seine Fassung ist weicher und eleganter gehalten als die schwäbische.

Die Volkslieder der **badischen Pfalz**[2]) bilden ein wichtiges Bindeglied zwischen den Mainfranken, den Schwaben und den Rheinpfälzern. Mit diesen Landschaften hat die badische Pfalz im Lied viel Verwandtes.

[1]) Ad. Prümers, Ph. Fr. Silcher. S. 70ff.
[2]) „Volkslieder aus der Badischen Pfalz" von M. E. Marriage.

Es finden sich zahlreiche schwäbische und pfälzer Lieder in der badischen Pfalz und umgekehrt. Mit Schwaben ist Baden landschaftlich eng verbunden, mit der Pfalz haben gerade die Gegenden um Heidelberg, Mannheim usw. eine langjährige geschichtliche Verknüpfung gehabt. Nach dem rechtsrheinischen Bayern hin dürfte der Einfluß der badischen Pfalz kaum spürbar oder nachweisbar sein. Daß sich in genannter Sammlung über ein Drittel Lieder mit Terzschluß befinden, ist ebenfalls ein Beweis für die Verwandtschaft mit und für die Beziehungen zu den Pfälzern und Unterschwaben.

Auch verglichen mit den rein badischen Volksliedern, etwa mit der Sammlung der Aug. Bender[1]), kommen hinsichtlich der Melodiebildung überraschende Ähnlichkeiten an den Tag. Der Typ der Melodien dieser Landschaften ist ein fast ganz gleicher. Hierzu zählen auch die nördlichen Gegenden Württembergs und Badens[2]), die südlichen von Hessen-Darmstadt, wie auch die westlichen mainfränkischen Gebiete zwischen Mergentheim und dem Mainviereck.

Krapps „Spinnstube", eine Volksliedersammlung aus dem **Odenwald**, bildet ebenfalls eine Bestätigung der obigen Ausführungen. Da am Odenwald mehrere Volksstämme, Badenser, Unterschwaben, Rhein- (die Gebiete von Hessen-Darmstadt sind von Rheinfranken bewohnt; siehe Meyers Lexikon, Leipzig 1925, Bd. 3, Karte S. 536 7) und Mainfranken teil haben, ist diese Sammlung für den Volksliedforscher von besonderem Interesse. Nun ergibt eine genaue Durchsicht vor allem ein vielfaches Übereinstimmen mit den Volksliedern der Rheinpfalz sowohl, als auch mit denen der Mainfranken und bei letzteren insbesondere mit den handschriftlichen Sammlungen, die unserer Arbeit zugrunde liegen. Es würde zu weit führen, alle übereinstimmenden Texte und Melodien zu benennen, doch soll auf einige gleichlautende (die Verfasser wichtig erscheinen) hingewiesen werden:

Krapp, „Spinnstube" Nr. 13: „Als ich an einem Sommertag",
„ „ Nr. 24: „Bei Sedan, wohl auf den Höhen",
„ „ Nr. 34: „Das menschliche Leben eilt schnelle dahin",
„ „ Nr. 38: „Der Jäger in dem grünen Wald",
„ „ Nr. 47: „Die Reise nach Jütland",
„ „ Nr. 75: „Es gibt ja keine Rosen ohne Dornen",
„ „ Nr. 92: „Es war eine stolze Jüdin",
„ „ Nr. 104: „Es welken alle Blätter",
„ „ Nr. 109: „Es wollt ein Mädchen in der Früh aufstehn"
„ „ Nr. 113: „Es wollte sich einschleichen",
„ „ Nr. 120: „Gar müde kehrt ein Wandersmann zurück",
„ „ Nr. 160: „Jetzt ist die Zeit und Stunde da",
„ „ Nr. 170: „In des Gartens dunkler Laube",
„ „ Nr. 186: „Mariechen saß weinend im Garten",
„ „ Nr. 203: „O Regiment, mein Heimatland",

[1]) Augusta Bender, „Oberschefflenzer Volkslieder". Karlsruhe 1902.

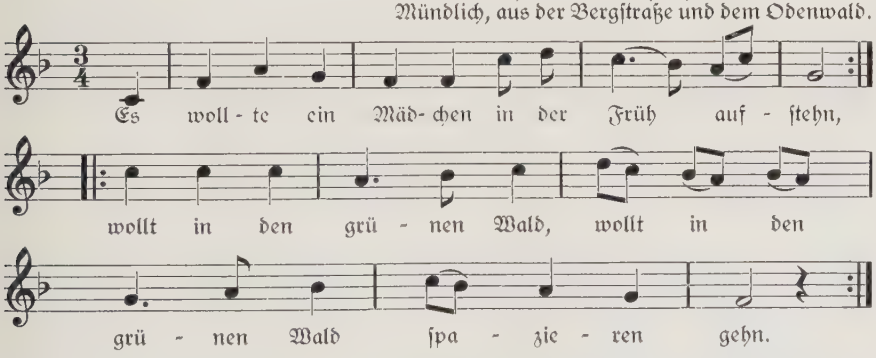
[2]) Die „Volkskunst", Bd. 5, „Schwaben", bezeichnet die nördlichen Teile Württembergs als fränkisch.

Krapp, „Spinnstube“ Nr. 212: „Schatz, mein Schatz, reise nicht so weit“
„ „ Nr. 214: „Schön ist die Jugend“,
„ „ Nr. 221: „S ist alles dunkel“,
„ „ Nr. 225: „Soll ich euch mein Liebchen nennen“,
„ „ Nr. 231: „Steh ich am eisernen Gegitter“,
„ „ Nr. 241: „Von der Wanderschaft zurück“,
„ „ Nr. 248: „Wie scheint der Mond so schön“,
„ „ Nr. 263: „Wir sitzen so fröhlich beisammen“,
„ „ Nr. 271: „Zufriedenheit ist mein Vergnügen“,
„ „ Nr. 273: „Zwei, dreimal geh ich ums“.

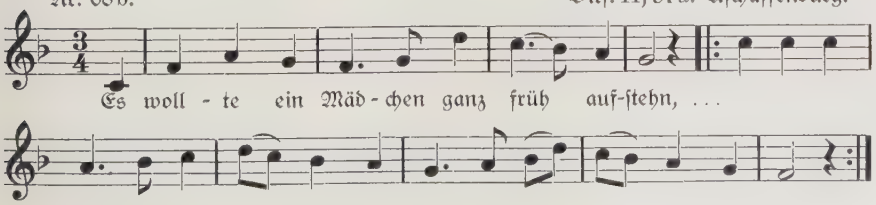
Die Berührung der Rhein- und Mainfranken kommt noch stärker zum Ausdruck, wo ihre Wohngebiete aneinandergrenzen: in der Gegend zwischen **Frankfurt a. M.** und **Aschaffenburg.** Dort lassen sich Unterschiede in der Melodiebildung überhaupt kaum feststellen, läßt sich doch nicht einmal die Sprachgrenze genau ziehen. (Die oben erwähnte Sprachkarte aus Meyers Konversationslexikon gibt z. B. für „Rheinfränkisch“ als typisch das Auswechseln des Konsonanten t durch r an, was sich in Oberfranken gleichfalls findet. Siehe Nr. 225.)

Es seien aus diesen Gegenden folgende Melodien zur Beleuchtung angeführt:

Nr. 68a. Erk, Der Liederhort, Nr. 34e.
Mündlich, aus der Bergstraße und dem Odenwald.



Nr. 68b. Ditf. II, 37a. Aschaffenburg.



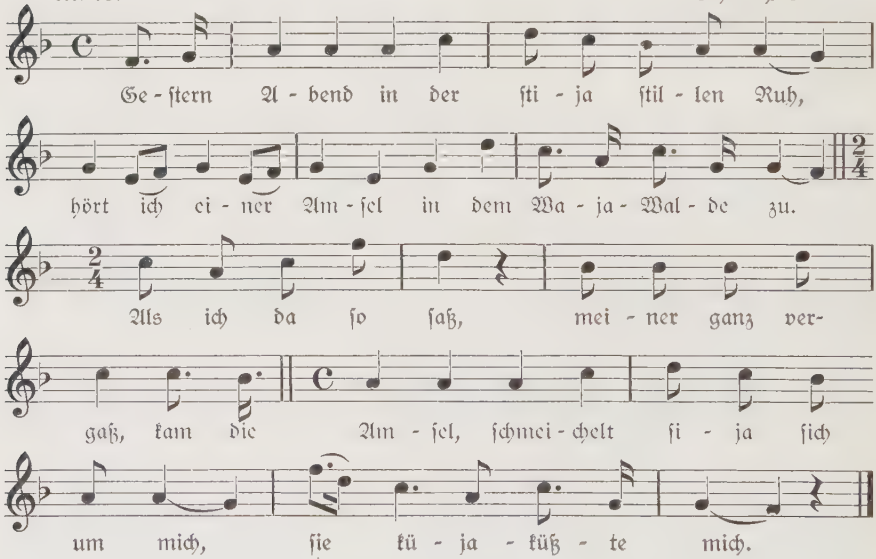
Beide Fassungen zeigen mit Ausnahme einiger Schleifen, die auch bei den Mainfranken üblich sind, dasselbe Gesicht.

Wesentlichere Unterschiede ergeben sich bei einem Vergleich des fränkischen mit dem **oberhessischen Volksliede.** (Die Sprachkarte zählt auch diese

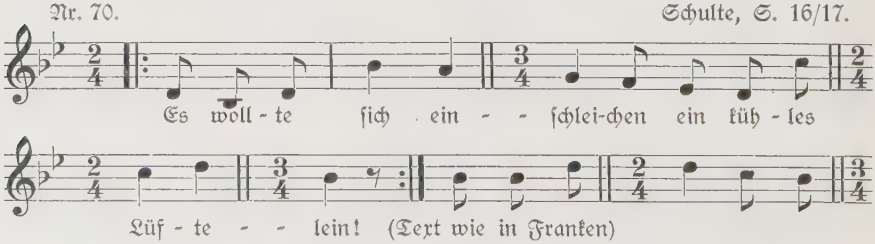
Gebiete zu den rheinfränkischen.) O. Schulte[1]) äußert sich über das Volkslied in Oberhessen wie folgt: „Das oberhessische Volkslied hat einen ernsten, schweren Charakter, wie ja auch der Oberhesse das Leben nicht leicht nimmt. Es jubelt nicht, wenn es auch von Freude weiß... Es ist oft derb, sehr derb... Es erzählt lieber, als daß es Empfindungen und Gefühle schildert, aber, wo sie durchbrechen, da weiß es für sie einen treffenden Ausdruck zu finden... es ist nicht der lustige, übermütige Humor des Rheinländers. In das Lachen und Scherzen schaut zu sehr der Ernst hinein. Das oberhessische Volkslied kommt mir immer vor, als sei es der Kanal, durch den der seine Gefühle und Gedanken sonst so sorgfältig verbergende Oberhesse dies ausströmen läßt und auch ruhig ausströmen lassen kann, weil es so gar nichts Persönliches an sich trägt und doch dem Ausdruck gibt, was ihn bewegt."

Diese ernste Haltung hat einen Hauptgrund in dem herberen Charakter der oberhessischen Landschaft. Auch das Lied ist davon stark beeinflußt. Ein Vergleich der oberhessischen Fassungen z. B. von „Gestern abend, wohl in stiller Ruh" und „Es wollte sich einschleichen" mit den fränkischen (siehe Nr. 91 und 95) ergibt manches Interessantes.

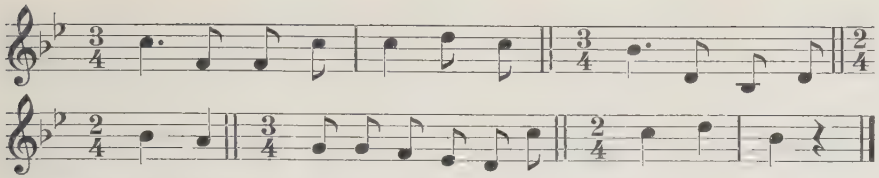
Nr. 69. Schulte, S. 12.



Nr. 70. Schulte, S. 16/17.



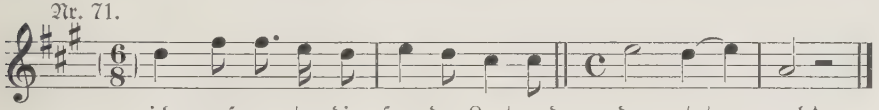
[1]) „Das Volkslied in Oberhessen" von. O. Schulte. S. 2.



Die Linie von Nr. 69 ist gegenüber der der fränkischen Melodie durch die häufiger auftretende Tonwiederholung etwas hart und grob geschnitten. Ohne Zweifel ist auch ihr reiches Gemüt und innere Wärme eigen, doch fehlt ihr die fränkische Süßigkeit. Nr. 70, ein in ganz Franken besonders beliebtes Lied, ist hier insofern merkwürdig, als sie wie eine Begleitstimme zu der fränkischen anmutet. Man kann das ganze Lied der fränkischen Fassung unterlegen. Die dadurch entstehenden Intervalle sind mit geringen Ausnahmen Terzen!

Einen eigenartigen Schluß, der in keinem mainfränkischen Liede nachweisbar ist, hat die Melodie (Sammlung Schulte): „Nun ade, ihr lieben Kameraden“:

Nr. 71.



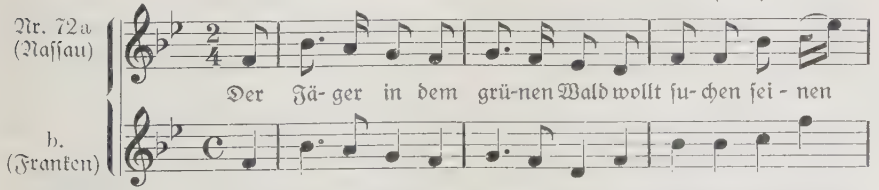
Die Anlage der Schlußbildung wäre für den Franken zu einem Terzschluß wie geschaffen.

Schulte gibt auch einige Liedchen an, die spezifisch oberhessisch seien und nennt zuerst „Zu Lauterbach hab ich mein Strumpf verlorn“, ein Liedchen, das in Oberfranken sehr wohl zu Hause ist, das Verfasser aber auch in Nürnberg von einer bayrischen Jodlerin als original-oberbayrisches Lied mit angehängtem Jodler vortragen hörte. Die Heimat nach einem der vielen Lauterbach festzustellen (Ort, Fluß oder Eigenname), dürfte unmöglich sein. Wichtig für uns ist nur, daß jeder Volksstamm eben Abänderungen trifft, die seiner Eigenart entsprechen. So hängt etwa der Bayer seinen Jodler an, der Franke ändert den Schluß u. ä. (siehe auch Krapp, Nr. 299)[1]).

Auch die Lieder der Sammlung Wolfram[2]) geben vielfach ein ähnliches Bild wie die oberhessischen. Ein sehr charakteristisches Beispiel dürfte „Der Jäger in dem grünen Wald“ sein:

Wolfram, Nr. 49.

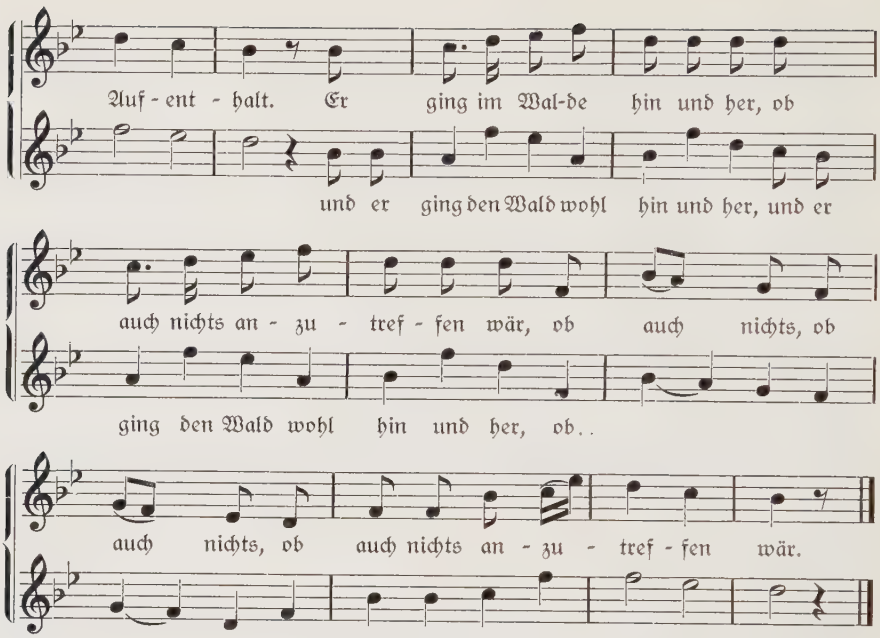
Nr. 72a (Nassau)



b. (Franken)

[1]) Fr. M. Böhme gibt in „Geschichte des Tanzes“, Bd. 2 Mus. Beil. zu dem Tanzliedchen an: „Aus Thüringen und Franken, nach 1800 entstanden“.

[2]) Ernst H. Wolfram, „Nassauische Volkslieder“. Berlin 1894.



Der Franke betont in seinen Schlüssen gerne die „hohe" Lage; er liebt den Glanz der Höhe und strebt am Schlusse mit Vorliebe der Terzlage zu. Die Stelle „er ging im Wald wohl hin und her" charakterisiert er deutlicher als andere Volksstämme. Die Tonwiederholungen geben dem nassauischen Liede wiederum eine gewisse Härte. Die fränkische Melodie ist weicher, sentimentaler, glanzvoller und klangreicher; sie bevorzugt auffallend (Takt 11) pentatonische Töne.

In dem bekannten Liede „Wir sitzen so fröhlich beisammen" setzt der Hesse die Worte: „Wir erheitern einander das Leben". Dem Franken liegt aber — obwohl er heiterem Lebensgenuß nicht abhold ist — im Grunde am „erheitern" nicht allein, er setzt dafür: „Wir versüßen einander das Leben", woraus ein schmelzend weicher Zug spricht.

Rhöngebirge, Thüringer- und Frankenwald sind die natürlichen Grenzen Frankens gegen die **Thüringer**. Auch hier ist es schwer möglich, ganz genaue Grenzlinien anzugeben, um so mehr, als zwischen Thüringern, die früher große Teile des Frankenlandes besetzt hielten, und Franken eine starke Vermischung stattfand (siehe S. 2). Als Sprachgrenze wird im allgemeinen der Rennsteig angenommen. Es zählen aber auch die Gebiete von Koburg-Ludwigstadt, also politisch fränkische Teile, noch zu Thüringen. Die Volkskunstkarte nimmt in der Hauptsache die politischen Grenzlinien als stammliche (siehe S. 64).

O. Schell[1]) schreibt über den Thüringer folgendes: „Der Thüringer wird in seinem ganzen Empfinden am besten durch das weltbekannte Volks-

[1]) O. Schell, „Das Volkslied". S. 65.

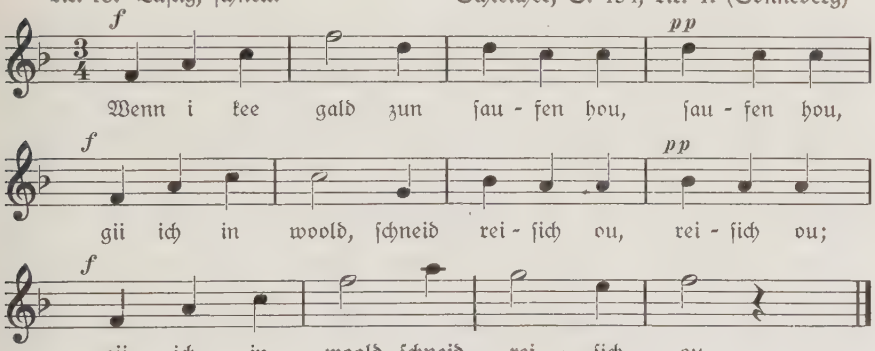
lied „Ach, wie ists möglich dann“ charakterisiert. Reiche Phantasie, träumerischer Sinn und Lebensfreude ist sein Erbgut.“ Dieses bekannte Volkslied ist nun zwar nicht als thüringisch nachzuweisen — dies wird von Friedländer sogar verneint[1]).

Die Charaktereigenschaften aber können dem Thüringer zugegeben werden, zeigen doch alle seine zahlreichen Lieder sein reiches Gemüt und seine stetige Fröhlichkeit.

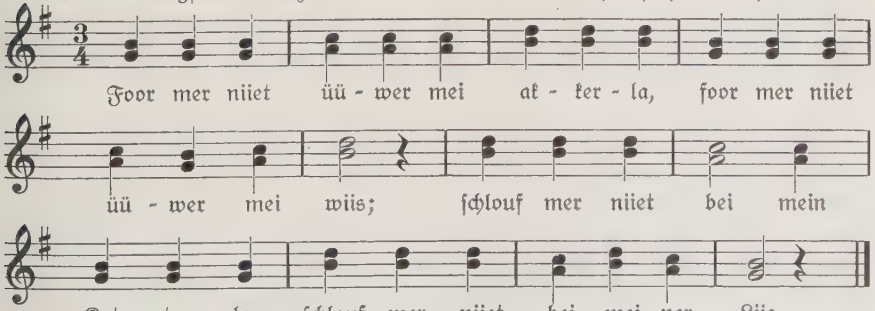
„Da unten in dem Teich, da schnalzt ein Fisch;
lustig sei, wer ledig ist!
Ledigen Leuten gehts recht wohl,
ihre Kinder schlafen wohl.“[2])

Seine Lieder sind schlicht und innig. Gegenüber dem fränkischen Lied erscheint es als einfacher und weniger verziert. Eine gewisse Gradlinigkeit, Klarheit und Offenheit ist ihnen eigen. Die Gefühlsbetonung tritt offen ohne Verschleierung zutage.

Nr. 73. Lustig, schnell. Schleicher, S. 154, Nr. 1. (Sonneberg)



Nr. 74. Langsamer Walzer. Schleicher, S. 155, Nr. 19.

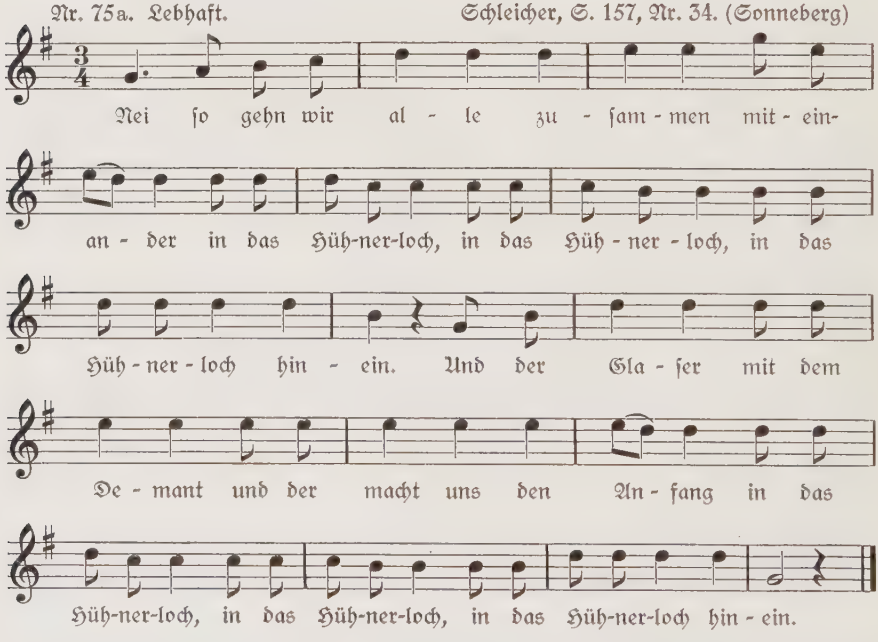


Lied Nr. 73, die Melodie des „Böhmischer Wind“ (siehe Nr. 31) führt uns wieder zur Ostseite Frankens. Das Liedchen ist hier „zahm“ gemacht,

[1]) Siehe Anhang I ds. Buches.
[2]) Aus der Sammlung von Mittler.

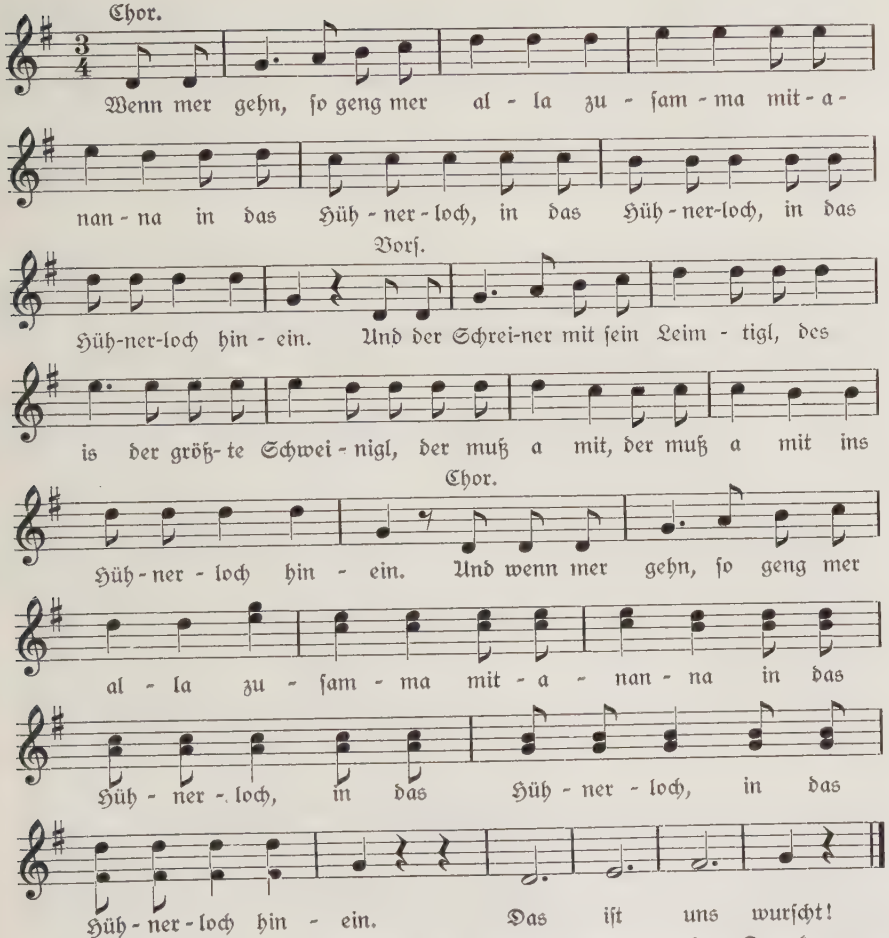
da ihm die rhythmischen Schärfen (Punktierungen) genommen sind. Die dynamischen Bezeichnungen *f* und *pp* (letzteres soll eine Echowirkung vortäuschen) dürften wohl Zutaten des Herausgebers sein. Sollte das Liedchen aber (1858) so gesungen worden sein oder heute noch werden, so könnte man von entwickeltem Geschmack, von musikalischer Kultur sprechen. Dynamische Unterschiede macht das Volk beim Vortrag seiner Lieder eigentlich nicht. Zu Nr. 74 ist die schwäbische Fassung bereits gegenübergestellt worden (siehe S. 41). Auch dieses Liedchen ist „geglättet", obschon es in der schwäbischen Art nicht gerade „wild" ist. Die unruhigen Punktierungen fallen weg und es entsteht durch die Tonwiederholungen ein gleichmäßiger, einförmiger Rhythmus. Der Thüringer steigt den Berg geradlinig hinan, der Alemanne schiebt „Serpentintöne" ein.

Nr. 75a. Lebhaft. Schleicher, S. 157, Nr. 34. (Sonneberg)



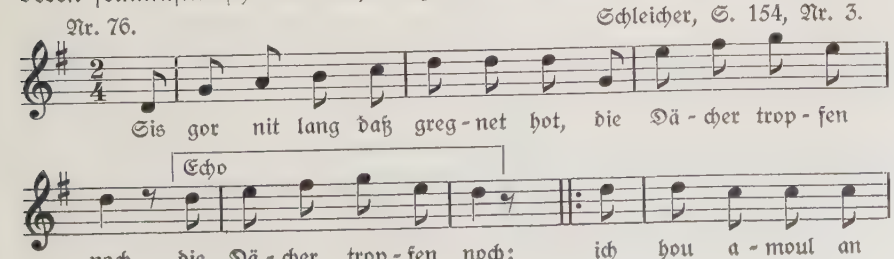
Dieses Lied ist so recht geeignet für die Texterfindung des Volkes. So wird über jeden Beruf aus dem Stegreif ein Vers gedichtet. (Man ersieht also aus den einzelnen Strophen die Beschäftigung der Bewohner!) Wieweit dieses Lied in Franken Verbreitung fand, konnte nicht festgestellt werden. Verfasser nimmt an, daß es südlich von Bayreuth kaum auffindbar sein dürfte. Gerne aber wird es gesungen in Seulbitz bei Bayreuth. Die Melodie ist im Vergleich zu Nr. 75a etwas verändert, der Text überhaupt nicht feststehend, sondern wird von Fall zu Fall — wichtig sind die anwesenden Wirtshausbrüder — neu gedichtet. Dies geschieht durch den Vorsänger, der meistens wechselt, da der Angegriffene etwas „hinauszugeben" hat. Die sonst nirgends auffindbare Fassung aus der Gegend von Bayreuth lautet:

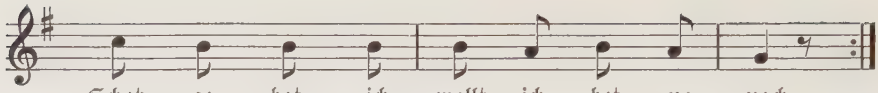
Nr. 75b. S. Böhm, Nr. 118.



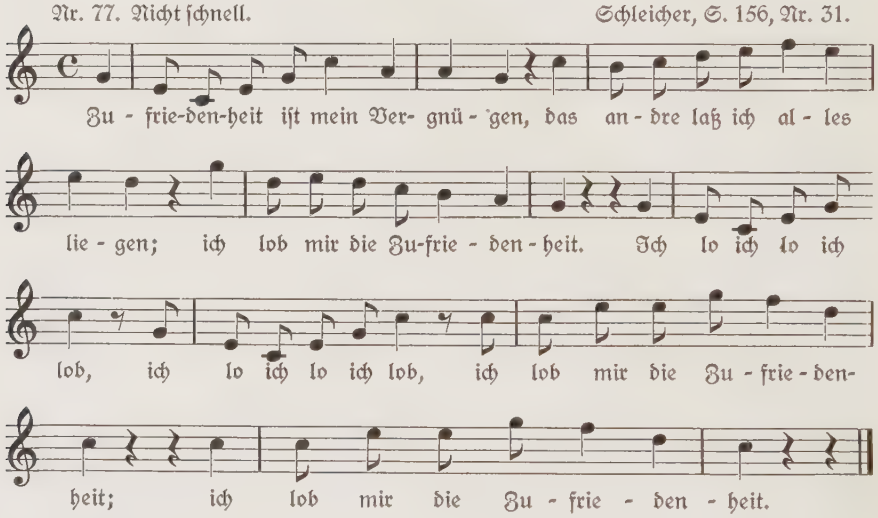
Verfasser neigt zu der Ansicht, daß diese Melodie von den Franken aus Thüringen übernommen wurde. Die Melodieform beider Lieder, ein einfacher Auf- und Abstieg, findet sich in den fränkischen Vierzeilern (Nr. 167) wie auch in dem bekannten Kinderliede „Fuchs, du hast die Gans gestohlen" wieder. Hierzu sei noch folgende thüringer Schlumperliedmelodie mitgeteilt, deren feinmusikalische Wiederholung wiederum ein „Echo" bildet:

Nr. 76. Schleicher, S. 154, Nr. 3.





Von größeren Volksliedern dürfte die thüringer Fassung des Liedes „Zufriedenheit ist mein Vergnügen“ interessieren, zumal Verfasser ein Gegenstück aus dem Hummelgau (siehe Nr. 98) auffinden konnte:



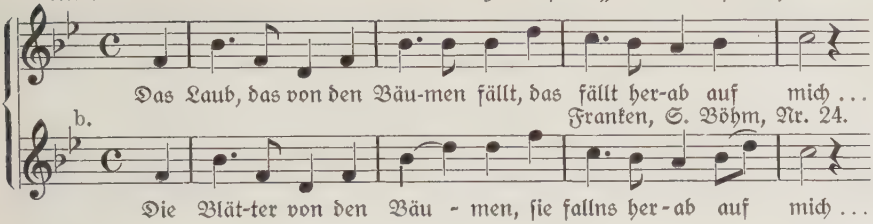
Der Vergleich ergibt zunächst eine verschiedenartige Bildung des Anfangstaktes. Während der Thüringer geradlinig ab- und dann ebenso aufwärts geht, bildet der Franke, der ebenfalls nur Dreiklangstöne benützt, eine wellige Linie. Nr. 77 wendet sich in Takt 5—6 mit förmlichem Ganzschluß in die Dominante. Die fränkische Fassung geht denselben Weg, überbrückt aber die Pausen mit einem kühnen Schwung um wieder in der Tonika zu landen. Die beiden letzten Phrasen Takt 7—8 und 9—10 des fränkischen Liedes entsprechen in der thüringischen Melodie Takt 9—12. Die beiden Einschiebsel von Nr. 77 (Takt 7 und 8) sind nichts als der selbständig gestellte Anfang des Liedes; sie dienen gleichzeitig als Grundlage für die gesteigerte Schlußphrase. Die fränkische Melodie ist gerade durch den langen Schwung (Takt 6—7) einheitlicher, in sich geschlossener geworden, sie ist aber auch wärmer, was besonders auch die seufzenden verminderten Quintschritte der Schlußformel bestätigen. Es handelt sich bei diesem in ganz Franken bekannten Liede sicher um ein neueres Lied (vgl. auch Erk-Böhme III, 1804).

Auch neuere Sammlungen, wie die von C. Hartenstein[1]), ergeben beim Vergleich mit dem heutigen fränkischen Liede dieselben Resultate.

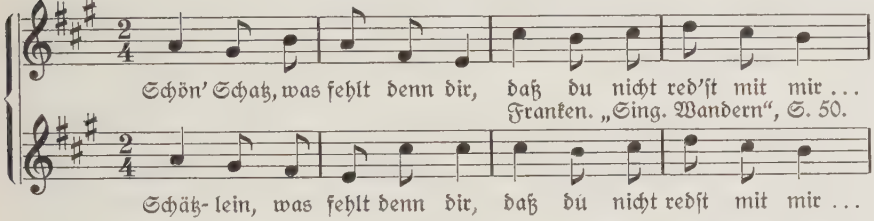
---

[1]) C. Hartenstein, „Die Rockenstube“, 41 Volkslieder und Rundas aus Thüringen.

Nr. 78a. Hartenstein „Die Rockenstube“, S. 6.



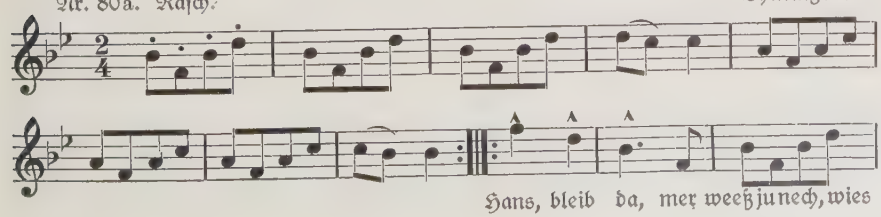
Nr. 79a. Hartenstein „Die Rockenstube“, S. 10.

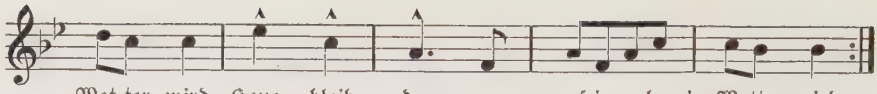


Nr. 78a erweist sich als geradliniger, etwas härter und herber als die fränkische Fassung. Nr. 79b ist weicher geformt und zeigt besonders im zweiten Takt die größere Freude am Klang. Merkwürdig ist, daß der Franke das Lied „Ach, wie ists möglich dann“ zur Bildung der Anfangstakte benützt, der Thüringer aber — dem dieses Liedchen immer wieder zugeschrieben wird — davon keinen Gebrauch macht. Das Lied „Bruder Lustig“, Hartenstein S. 10/11, wurde in ziemlich gleicher Fassung von den Bauern aus Gosberg in der fränkischen Schweiz beim altfränkischen Fest in Pretzfeld 1927 gesungen (vgl. auch Ditf. II, 362 und Erk-Böhme III, 1626). Auch andere Lieder, wie „Es wollt ein Mädchen früh aufstehn“ (Hartenstein S. 15), „Und es war einmal ein Mädchen“ mit der Melodie von „Meister Müller tu nachsehen“, „Die Krankheit ist eine harte Buß“ (S. 31), „Jetzund nehm ich meine Büchse“ (S. 17) — letzteres Lied mit bayrischem Einschlag ist jedenfalls über Franken nach Thüringen abgewandert und hat dabei manche Veränderungen erfahren müssen — berichten von den vielen Beziehungen zwischen Thüringen und Franken im Liede. Diese beiden Stämme müssen immer schon einen regen Liedaustausch gepflegt haben.

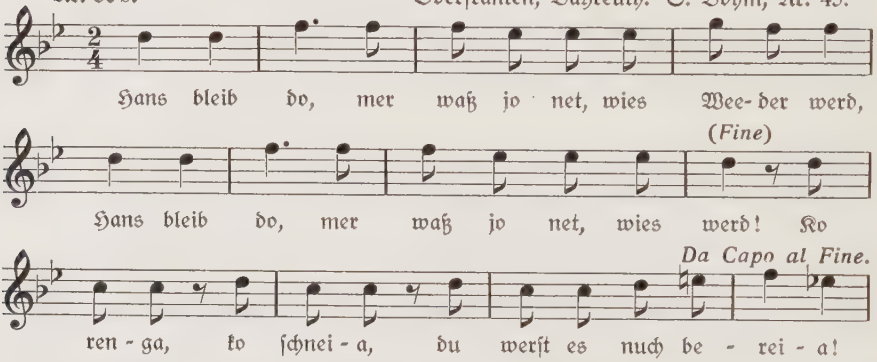
Auch im Tanze zeigt sich die nahe Verwandtschaft der thüringischen Melodien zu den fränkischen. So findet sich bei Fr. M. Böhme in der Geschichte des Tanzes (M. B. Nr. 272) folgender „Zweitritt aus Thüringen, 1830—1840 viel getanzt“, der auch in der Bayreuther Gegend heute noch zu Haus ist.

Nr. 80a. Rasch. Thüringen.





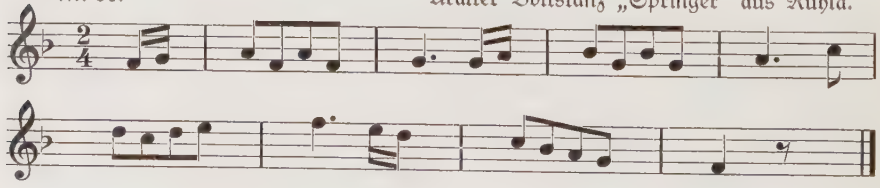
Nr. 80b. Oberfranken, Bayreuth. S. Böhm, Nr. 45.



Der Refrain von Nr. 80a ist eigentlich nur eine Wiederholung des ersten Teiles. Auch in Oberfranken wird die Melodie (Nr. 80b) als Galopp gespielt. Besonders gerne aber wird sie im Wirtshaus dann gesungen, wenn sich ein Zechbruder vorzeitig drücken will. Das Liedchen ist durch die anscheinend fränkische Zutat „Ko renga, ko schneia, du werst es nuch bereia“ zur Dreiteiligkeit erweitert. Es erscheint fast sicher, daß der Franke seine Melodie nach dem thüringer Zweitritt bildete[1]).

Ein anderer Tanz aus Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes, M. B. Nr. 318, als „Uralter Volkstanz beim Maifest in Ruhla“ bezeichnet, hat einige Beziehungen zu der Pegnitzer Tanzmelodie „Die dreckert Bärbl“ (siehe Nr. 22):

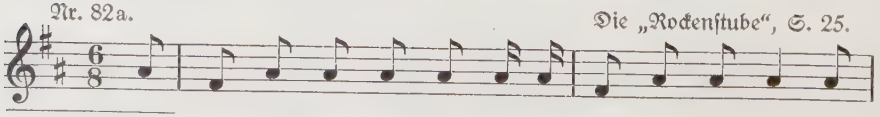
Nr. 81. Uralter Volkstanz „Springer“ aus Ruhla.



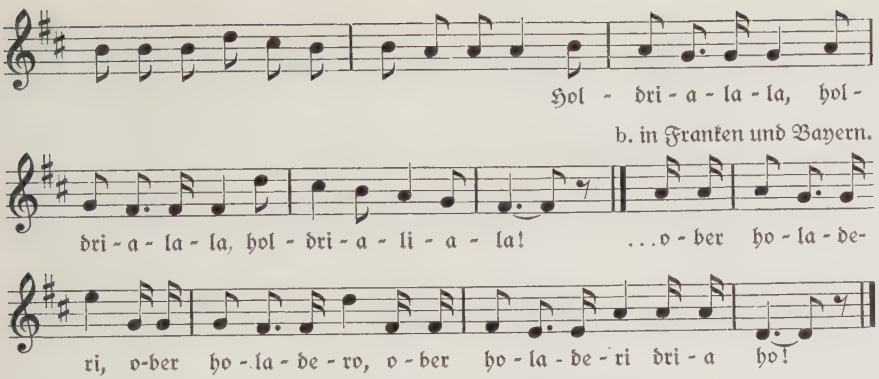
Sollte diese Melodie von Thüringen nach Pegnitz oder umgekehrt verpflanzt worden sein, es ist doch jedenfalls interessant, was die beiden Volksstämme aus ihr gemacht haben. Am charakteristischsten dürfte für beide die Schlußformel sein, hier ein glatter Tonleiterablauf, dort ein Zickzackschluß.

Besondere Beachtung verdient das „Schlumperlied“ in Thüringen.

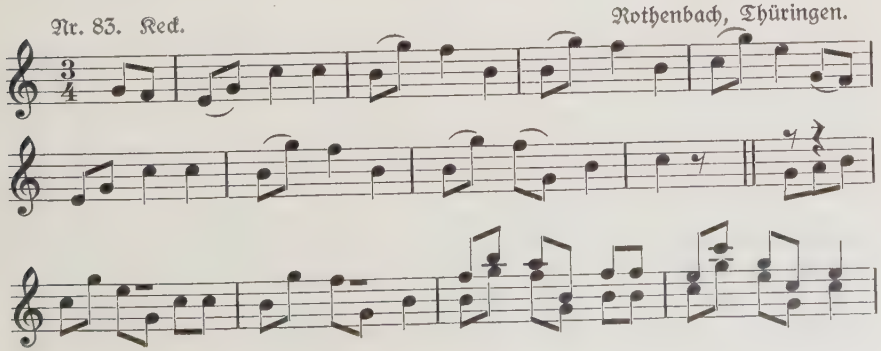
Nr. 82a. Die „Rockenstube“, S. 25.

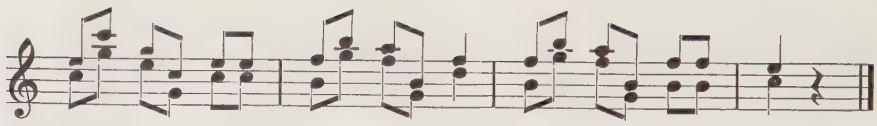


[1]) Die Schlußfiguren besonders von Nr. 80a deuten auf Böhmen. Vgl. Nr. 3, 6 u. 7.



Beispiel Nr. 82a aus der Hartensteinschen Sammlung ist von Takt 1 bis 4 (die etwas holperige Punktierung ist weggelassen) bayrisch; die übrigen Takte (der Jodler) sind thüringische Zutat. Ohne Zweifel ist das „Holdrialala" dem vorausgehenden Teile fein angepaßt. Der Schluß ist ebenfalls ruhig gehalten und mündet im Tonleitergang weich auf der Terz. Die bayrische Jodlerform, die dagegen rauh und polternd wirkt, ist bei 82b angegeben. Die urwüchsige und ungelenke Kraft des Bayern kann sich eben nicht anders geben. Seine Rhythmik ist bedeutend reicher als die thüringische. Der Franke hat das bayrische Liedchen „wörtlich" übernommen und ändert auch am Jodleranhang nichts. Zeigt schon diese weitverbreitete Melodie deutlich nach dem Süden, so muß man bei näherer Betrachtung der Hartenstein-Sammlung geradezu erstaunen, denn es findet sich darin das notengetreue Vorkommen von Jodlerliedern, sogar mit „Überschlag". Verfasser stand hier zunächst wie vor einem Rätsel. Da er Fichtelgebirg und Frankenwald von Jugend auf kennt und auch die handschriftlichen Sammlungen (Nützel-Helmbrechts u. a.) nichts Ähnliches aufweisen, konnte er den Gedanken an Nachahmung bayrischer Art nicht unterdrücken. Die auffallendsten dieser Liedchen aus genannter Sammlung sind „Guten Morgen" (S. 26) aus Rothenbach im Altenburger Holzland und „Wenn der Wagen so rumpelt" (S. 27), ebenfalls aus Rothenbach. Letzteres soll als Kuriosum wiedergegeben werden:





Ebenfalls bayrisch-tiroler Gesicht tragen die Liedchen S. 13, 17, 23, 24, 25 und 28 (also ein ziemlich großer Prozentsatz der kleinen Sammlung), wovon verschiedene als „Schlumperlied" — eine typisch thüringisch-vogtländische, doch auch im nördlichen Oberfranken bekannte Bezeichnung — betitelt sind. Nun gibt C. Hartenstein, Gera, hierüber brieflich folgenden Aufschluß: „Die Überschläge zu den Jodlern habe ich wohl bei allen nach meinem Wissen selbst zugefügt (!). Sonst wurde nichts „gerichtet"... In den Dörfern, die noch etwas abseits vom Verkehr liegen, im Gebirg oder im Walde[1]), da kann man Jodler hören. Ich nenne da besonders in meiner Nähe das „Altenburger Holzland", Klosterlausnitz, Hermsdorf..., dann auch in den Tälern. Dann im Frankenwalde selbst! Man muß eben Glück haben, oder die Quellen kennen."

Verfasser kann trotzdem aber in diesen älplerisch klingenden Volksliedern keine bodenständig thüringischen Weisen erkennen. Es muß sich hier um eine planmäßige Einführung älplerischer Gesangsart, die wohl mit Fr. Hofmann 1857 begonnen haben mag, handeln[2]). Daß sich der Thüringer hier leichter als etwa der Franke anpaßt, ist jedenfalls ein Beweis für starke musikalische Veranlagung. Andererseits aber ist es auch ein Beweis für eine geringere Stammeseigenart, die hier vollständig zurücktritt. Im Frankenwald, das ist in der Franken zugekehrten Seite, konnte sich Verfasser den Nachweis des Bestehens von Jodlern trotz eifrigster Nachforschung nicht verschaffen. Er hält es der außerordentlichen Sangesfreudigkeit des Thüringers zugute, daß er selbst den älplerischen Jodler in sein Repertoir aufnimmt.

K. Reuschel[3]) stellt auch im Vogtländer Volkslied „Beziehungen zu dem Liedergut der Alpenländer und Innerösterreichs" und gibt hierzu folgender Vermutung Ausdruck: „Vermutlich haben reisende Sängergesellschaften den stärksten Anteil daran, wie ja „Stille Nacht, heilige Nacht" auf diese Weise in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Leipzig gelangte. Bestünde nicht eine Geistesverwandtschaft mit dem Österreichertum, so ließe sich die rasche Einbürgerung der fremden Erzeugnisse nicht erklären."

Der Thüringer erweist sich aus seinem Liede als ein sehr sangesfroher Volksstamm, dessen musikalische Beziehungen zu Franken sehr vielfache gewesen sein müssen und sicher auch heute noch sind. Dies beweisen vor allem die oben angeführten Tanzmelodien. Seine Lieder besitzen nicht die

[1]) Vgl. die Anm. S. 25 (Thurau).

[2]) Versuch des Fr. Hofmann mit seinem Büchlein „Koborgher Quackbrünnla" (Hildburghausen 1857). Er übertrug 500 der besten süddeutschen Schnadahüpfl in die nordfränkische Mundart und versuchte sie so in seine koburgische Heimat zu verpflanzen.

[3]) Dunger, „Größere Volkslieder aus dem Vogtland". Vorwort v. K. Reuschel. S. 16.

Weichheit der fränkischen, doch sind sie voller Lebensfreude und reich an Gemüt.

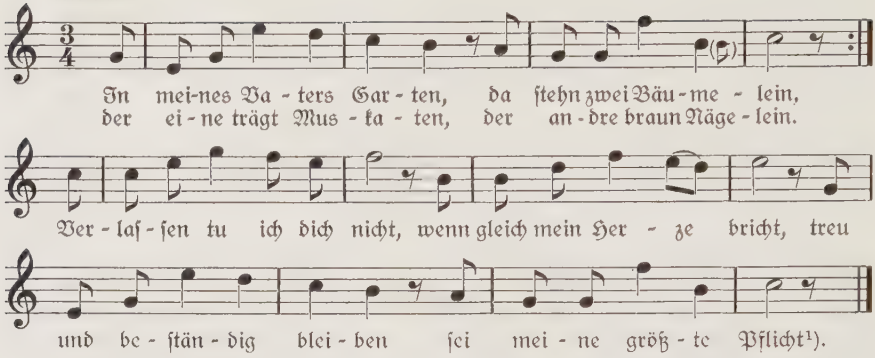
Ebenso sangesfroh wie der Thüringer ist der **Vogtländer,** ein Franke seiner Abstammung nach, heute aber unter dem stetigen Einfluß mit allen Manieren des Sachsen behaftet. (Die Orientierung des Vogtlandes war naturgemäß nord- und nordostwärts eingestellt.) „Dieser Gau, im südwestlichen Winkel von Sachsen gelegen und zugleich die reußischen Fürstentümer und den angrenzenden Teil Bayerns umfassend, hat trotz seiner blühenden Industrie dennoch mit großer Zähigkeit in Sprache und Sitte seine alten Eigentümlichkeiten gewahrt... Es ist fast, als ob sich hierin eine Erinnerung fände an die stolze Festigkeit, mit welcher seine Ureltern, die eingewanderten Franken, ihre Nationalität verteidigten gegen jede Einmischung mit den ursprünglich hier seßhaften Slawen, die in hartem Kampfe von ihnen unterjocht und allmählich vernichtet wurden. Ein Erbteil des fränkischen Stammes ist auch die Sangesliebe und Sangesfertigkeit des Vogtländers." Also Dr. Dunger[1]) in der Einleitung zu den Rundas.

Der Vogtländer Typ ist an Saale und Elster zu Hause. Dungers Liedaufzeichnungen nennen die Orte Plauen, Ölschnitz, Marktneukirchen u. a. Von Bayern ist auch die Umgegend von Hof (Joditz) dazu zu rechnen. Die frühzeitige und stetige Berührung mit den Sachsen hat im Laufe der Jahrhunderte zu einer Anpassung an dieselben in Sprache und Gewohnheiten geführt. Der Weiche erlag allmählich dem Einfluß des Weicheren. Der Vogtländer zeigt im Volkslied sein ganzes Gefühlsleben offener als irgendein anderer deutscher Stamm. Sind schon die Main- und Rheinfranken in ihren Liedern oft überweich, so erschlafft der Vogtländer gerne zur Sentimentalität. Sein Wesen ist auch alles andere als verschlossen: er trägt sein Herz auf der Zunge, ist gesprächig, mitteilsam und rührselig. So ergibt sich im Lied ein großer Unterschied zwischen ihm und dem Altbayern. Letzterer zeigt wenig Gefühl, gibt dem Profil seines Liedes eine streng musikantische Schärfe, ist oft etwas herb und verschlossen. Ersterer ist das gerade Gegenteil: da seufzt und wehmutet alles. Die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte spielen eine große Rolle; dazu kommt der gefühlvolle Augenaufschlag der steigenden Sexte und weiter ein förmliches Hineinknien und Hineinspringen in die Betonung, die sich im Hervorheben „süßer" Worte und Gedanken nicht genug tun kann. Ein längeres Verweilen auf dem Ton, seine Sinnlichkeit auszukosten und wirken zu lassen, hat meist ein ruhiges Tempo zur Folge. Diese ausgesprochen sentimentalen Züge hat der Vogtländer ohne Zweifel von Sachsen übernommen. Die rührseligsten Lieder der Franken sind natürlich auch im Vogtland heimisch. Dunger gibt davon unter anderem an: „Wenn die Blümlein draußen zittern", „In meines Vaters Garten", „In des Gartens dunkler Laube"[2]). Eines dieser Lieder soll zwecks Gegenüberstellung zur fränkischen Fassung (siehe Nr. 95) wiedergegeben werden:

---

[1]) Dunger, „Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande". Einleitung S. 9.
[2]) Dunger, „Größere Volkslieder aus dem Vogtlande". Herausgeg. v. K. Reuschel.

Nr. 84.



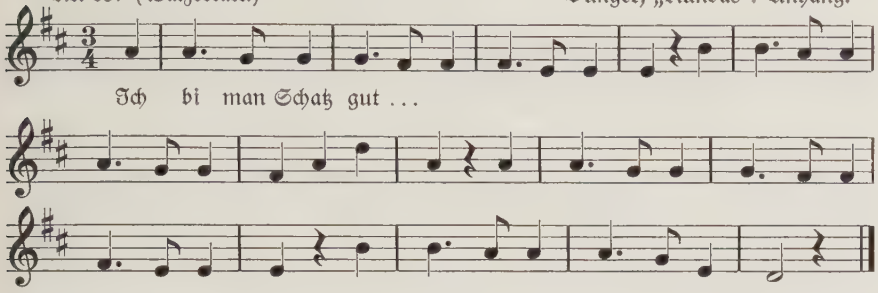
Verglichen mit der fränkiſchen Faſſung fällt an der melodiſchen Führung beſonders Takt 3 auf. Man beachte die klare Herausſtellung des Höhepunktes, auf die Betonung im Text, ſowie den „ſchmalzigen" verminderten Quintſprung in der Schlußbildung. (Dieſer Tonſchritt hat dagegen im bayriſchen Lied abſolut keinen weichlichen Charakter, ſondern bildet dort einen kecken Sprung.) Der obere Ton wird hier zudem durch ein Portamento auch noch recht gefühlvoll an den tiefen Ton angeſchleift.

Den vogtländiſchen Rundas hat Dunger, wie oben erwähnt, beſondere Aufmerkſamkeit geſchenkt und auch im Anhang mehrere Melodien beigegeben. Er unterſcheidet zwei Arten der Melodien[2]), deren Texte ſtets gereimt ſind: die Walzer- und die Rutſchermelodien, erſtere mehr wiegend, letztere „ein ſtürmiſches Vorwärtsſtreben zum Ausdruck" bringend. Die erſteren ähneln dem ſüddeutſchen Schnadahüpfel, die letzteren „ſcheinen dort wenig oder gar nicht bekannt zu ſein". Schneller ſagt (B. Wörterbuch III, S. 499): „Die meiſt ſehr einfachen Tanzmelodien, auf welche dieſe Liedchen gemacht ſind, kommen bei aller übrigen Abwechslung gewöhnlich darin überein, daß ſich von jedem ſeiner beiden Teile (welchen die Verszeilen entſprechen) der erſte Takt im Akkord des Grundtons, der zweite und dritte in dem der Dominante, und der vierte wieder in dem des Grundtons bewegt". Dunger übernimmt dieſe Feſtſtellung: „Dies ſtimmt überein mit unſeren vogtländiſchen Walzerweiſen, auch darin ſind ſie einander gleich." Dieſe Beobachtung iſt auch bei den fränkiſchen Vierzeilern zu machen und könnte man daraus den Schluß ziehen, die Formel TD/DT ſei das Rezept, wonach derartig einfache Melodieformen gebildet ſind. Richtig iſt, dieſe Anlage als eine Formel zu bezeichnen, nach welchem das Volk unbewußt und nur gefühlsmäßig muſikaliſch ſchafft. Eine genaue Unterſuchung der 444 Jodler von Dr. Pommer durch Verfaſſer — dieſe Sammlung enthält auch zahlreiche Schnadahüpflmelodien — ergab, daß wohl zirka $^1/_3$ nach obiger Form gebildet ſind, daß aber ebenfalls zirka $^1/_3$ die weitere Grundform DT/DT haben. Das übrige Drittel ſind teils Miſchungen beider Formen, teils Neubildungen unter Einbeziehung der S,

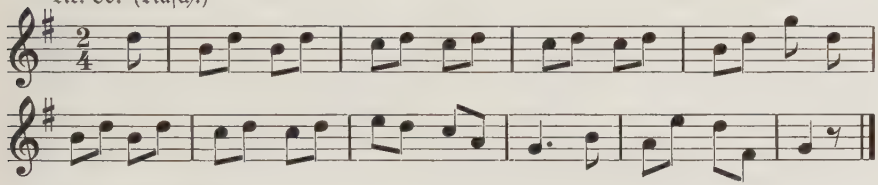
[1]) Dunger, „Größere Volkslieder aus dem Vogtland", Anhang S. 3.
[2]) Dunger, „Rundas ...", Einleitung S. XXI ff.

oft höchst eigenartige und schwierig zu erläuternde Bildungen, deren Mitteilung hier zu weit führen würde.

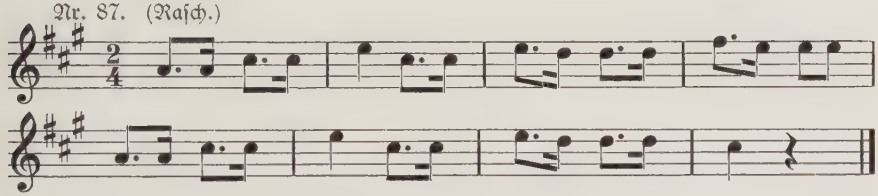
Nr. 85. (Walzertakt.) Dunger, „Rundas“. Anhang.



Nr. 86. (Rasch.)



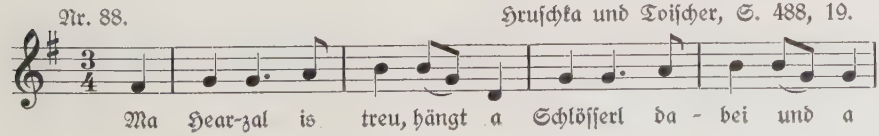
Nr. 87. (Rasch.)

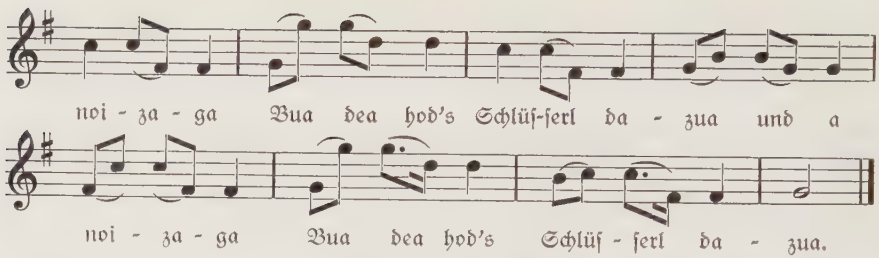


Verfasser wüßte nicht, welchem Volksstamme man einen solchen Vierzeiler, wie Nr. 85, zuschreiben könnte, wenn nicht dem Vogtländer. Es liegt darin viel zerschmelzende Weichheit, die sich hauptsächlich in dem langsam abfallenden, allmählich erschlaffenden Melodiegang zeigen. Es ist, als ob man einen gefühlvollen Anlauf nähme, sich einem seufzenden Espressivo hingäbe und dieses dann langsam verebben ließe. Man kann zu Tränen gerührt werden! Die Beispiele Nr. 86 und 87 sind sog. „Rutscher“. Diese sind auch in Oberfranken zu Hause und werden dort als Galopp gespielt. Nr. 87 ist die gleiche Melodie wie der fränkische Vierzeiler Nr. 169 aus Schillingsfürst. Bei Nr. 86 entsteht eine Art liegende Stimme, von der sich die Melodie nur wenig entfernt. Bayrische Art würde weit größere Abstände von der liegenden Stimme schaffen. (Vgl. z. B.: Pommer, 444 Jodler, Nr. 15f.)

Diesen vogtländischen Tanzliedchen sei ein Vierzeiler aus dem nahen Deutschböhmen gegenübergestellt:

Nr. 88. Hruschka und Toischer, S. 488, 19.

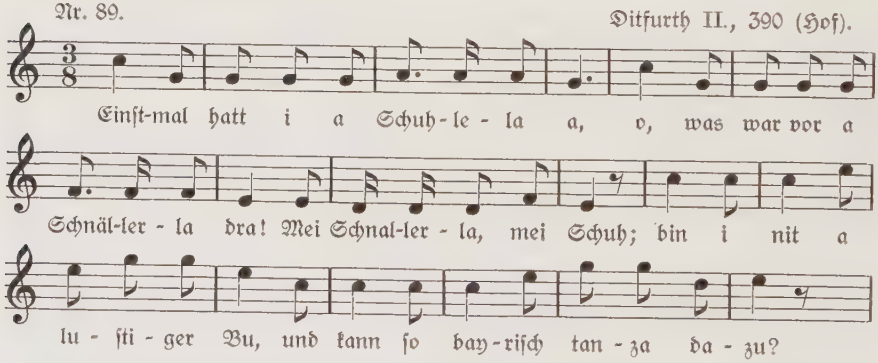




Man wird hierin mühelos eine echt älplerische Melodie erkennen, die nur selten die Töne tonleiterartig aneinanderreiht, dagegen immer im Material des T-Dreiklangs und des D-Septakkordes herumspringt. Auch die Schleifen sind hier charakteristisch verschieden von denen des fränkischen Volksliedes.

Schon zur Zeit Ditfurths sind bayrische Einflüsse im Vogtlande zu beobachten gewesen. Ein interessanter Fall liegt in dem Liede „Des Buben Tracht" aus der Gegend von Hof vor: Der lustige Vogtländer „Bu" singt beim Tanze, er könne bayrisch tanzen, aber sein Tanz trägt nicht die Spur eines „Bayrischen". Dieser ist sogar gut fränkisch geworden und schließt weich mit der Terz ab. Der Tänzer möchte sich gerne bayrisch bewegen, kann aber aus seiner fränkischen Haut nicht heraus.

Nr. 89. Ditfurth II., 390 (Hof).



Die Ditfurth-Sammlung bringt mehrere Lieder aus der Gegend von Hof[1]). Die Mehrzahl derselben beziehen sich auf die Arbeit im Berge. Diese Bergmannslieder sind wohl in der Gegend des Waldsteins — also etwa in Zell — zu Hause gewesen. Ob sie heute, 73 Jahre nach der Aufzeichnung, noch gesungen werden (die handschriftlichen Sammlungen enthalten davon nichts), konnte nicht nachgewiesen werden. Daß das Bergmannslied noch nicht ausgestorben ist, beweist die Sammlung Nützel mit „Der Bergmann im schwarzen Gewande".

Die letzten Beispiele, insbesondere Nr. 88, zeigen ins Egerland, von welchem unsere Wanderung ausging. Es ist jedenfalls merkwürdig, daß gerade Thüringen und das Vogtland soviele Übernahmen bayrischer und österreichischer Lieder nachweisen lassen. Beide Volksstämme zählen zu den

[1]) Ditfurth, „Fränkische Volkslieder". 2. Teil, Nr. 347—350.

liederreichsten und sangesfrohsten unter allen deutschen Stämmen. Beide sind aber auch von einer gewissen Nachahmungssucht nicht frei zu sprechen, sonst könnten älplerische Melodien nicht in dem Maße bei ihnen Fuß gefaßt haben, wie es tatsächlich der Fall ist.

Damit wäre der Rundgang um das Wohngebiet der Mainfranken beendet.

Ergebnis I. Die Grenzlinie betreffend.

Egerland-Böhmen.

Das Egerland ist seiner Bevölkerung und seinem Liede nach bayrisch. Es bildet für den Franken ein Bollwerk, das durch Jahrhunderte dem tschechischen Einflusse getrotzt hat.

Egerland-Franken.

Zum Egerland zählt auch das „Sechsämterland" mit dem Hauptorte Wunsiedel. Im Liede sind Beziehungen über das Fichtelgebirge hinaus kaum geknüpft worden.

Oberpfalz (Oberbayern)-Franken.

Der Oberpfälzer ist Bayer. Seine starke Eigenart hat den größten Einfluß auf Franken ausgeübt. Die früheren Vorstöße, die sich bis zum Frankenwald ausdehnten, konnten sich nicht auswirken; bayrisches Wesen ist heute nur noch an den politischen Grenzlinien nachweisbar. Man kann im Volksliede ein Nachlassen des bayrischen Einflusses in Franken konstatieren.

Die südlichen, in Oberfranken liegenden Teile des Fichtelgebirges sind von Oberpfälzern besetzt. Nach Volkslied und Volkstanz muß auch Pegnitz der Oberpfalz zugeteilt werden. Die Ostgrenze Frankens muß zugunsten der Oberpfalz teilweise mehr, teilweise weniger nach Westen verschoben werden. Oberpfälzische und bayrische Einflüsse halten bis heute die Gebiete der mittleren Altmühl (Weißenburg-Eichstätt) fest in der Hand.

Schwaben-Franken.

Auch die Schwaben haben Gebiete des politischen Franken, wie Dinkelsbühl, in ihrem Besitz. Nach Westen hin allerdings ist der Franke weit über seine Grenzen hinaus ansässig und bildet etwa die Linie Schwäbisch Hall-Mergentheim den Abschluß.

Rheinfranken-Mainfranken.

Im nördlichen Westen ist die Grenzlinie am schwersten zu ziehen. Dort unterscheiden sich Main- und Rheinfranken im Liede kaum. Der Spessart kann wohl als Grenze angesehen werden.

Oberhessen-Franken.

Im Nordwesten begrenzt der Oberhesse das fränkische Territorium. Das Rhöngebirge bildet hier die natürliche Grenze.

Thüringen-Franken.

Rhöngebirge, Thüringer- und Frankenwald begrenzen hier das fränkische Gebiet. Einige politische Teile von Franken, wie Koburg und die Gegenden nördlich von Kronach, müssen dem Liede nach zu Thüringen gerechnet werden.

Vogtland-Franken.

Das Vogtland mit dem Hauptorte Plauen hat fränkische Bevölkerung. Es wurde darum zum Wohngebiete der Franken gezählt. Im Liede tritt sächsischer Einfluß stark zutage.

Ergebnis II. Das Volkslied betreffend.

Das Lied des Egerlandes verrät die bayrische Abstammung seiner Bewohner. Von tschechischen Einflüssen hat es sich frei gehalten.

Das Lied der Oberpfalz ist ebenfalls ganz bayrisch wie die Besiedlung. Den besten Beweis dafür liefern die alten taktwechselnden Volkstänze, „Bayrische" genannt.

Das bayrische Lied benützt gerne Akkordtöne, vorzugsweise die des Ton.-Dreiklanges und des Dom.-Sept- und Nonakkordes. Es ist etwas hart, kantig und derb. Die Musizierart der Bayern ist eine gewisse Primitivität eigen. Das rein Musikantische, nämlich Rhythmus und Linie, tritt dabei stark in den Vordergrund.

Die bayrische Invasion in Franken zu Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts darf heute als erledigt betrachtet werden. Zahlreiche älplerische Lieder sind in Franken stehend geworden (bayerisches Lied wurde auch von den Rheinfranken übernommen).

Das Lied der Schwaben zeigt ähnliche Züge, wie das bayrische. Die unterschwäbische Melodielinie trägt mit Vorliebe Tanzcharakter, doch ist sie auch gemütvoll und empfindungstief. Hier berühren sich Unterschwabe und Franke sehr nahe. Auch ihre Fachwerkhäuser gleichen sich in manchem.

Das Lied der Rheinfranken wird zu Ende des zweiten Teils unserer Arbeit mit dem mainfränkischen verglichen werden.

Das oberhessische Lied ist herber, eigenwilliger und spröder als das fränkische; doch ist es voll tiefer Schwermut.

Das thüringer Lied ist sicher das fröhlichste von allen. Der starke Singetrieb dieses Volksstammes führte sogar zur Übernahme älplerischer Jodlerlieder.

Das vogtländer Lied zeigt eine übergroße Weichheit, die oft zur Sentimentalität hinneigt. Dies ist auf sächsische Einflüsse zurückzuführen.

Mitteldeutschland hat im Laufe der Zeiten einen Typ herausgestellt, dem man mit Untersuchungen hinsichtlich der Stammeseigenart und -zugehörigkeit kaum mehr beikommen kann. Dies liegt wohl an der nahen Verwandtschaft vieler mitteldeutscher Stämme, vielleicht auch an der Landschaft, die ihre Bewohner gleichartig bildet und formt.

Das fränkische Volkslied zu betrachten und damit einen Beitrag zu liefern, sein Wesen und seinen Charakter zu erforschen, soll nun Aufgabe des folgenden Teiles sein.

Karte I.

Die Umgrenzung des mainfränkischen Territoriums nach Volkslied und Volkstanz.

Karte vom Verfasser.

Der durch die Schräge Crailsheim-Nürnberg entstehende südöstliche Abschnitt unserer Karte stellt ein volklich stark gemischtes Gebiet dar, dem nur mit Liedunterſuchungen an Sammlungen der einzelnen Gegenden beizukommen wäre.

Karte II.

Hauptgebiete und Hauptorte fränkischer Volkskunst.

(Deutsche Volkskunst, Bd. 6 „Franken" S. 4.)

Karte von Josef Ritz.

„Die Weise ist das stärkere Element beim Gesange, sie zwingt deshalb dem Wort ihre Gesetze auf. Das Wort muß sich überall beim Volksliede der Melodie unbedingt unterordnen, es steht im Banne der Musik."
(O. Böckel, „Handbuch des deutschen Volksliedes", S. 4.)

II. Zum Volkslied in Franken.

Es ist sicher wahr, die Landschaft formt den Menschen. Ist doch der Mensch in stärkster Abhängigkeit von der Mutter Erde, die ihm alles Gute gibt, was er zur Leibes Nahrung und Notdurft braucht. Doch gibt sie nicht jedem in gleicher Weise ihre Schätze: die einen bebauen mit Egge und Pflug den schweren Boden, um endlich nach Regen und Sonnenschein Korn und Weizen, Kartoffel und Hafer, Hopfen und Wein zu ernten, andere müssen in den Berg steigen, um Kohlen, Erze oder wertvolles Gestein zu fördern. All dies trifft auf das reichgesegnete Frankenland zu. Solch verschiedene Arbeit muß auf das Gemüt, auf das Seelenleben der Bewohner starke Wirkungen haben, muß den einen fröhlicher, den anderen ernster werden lassen. So ist im gleichen Volksstamm doch eine wesentliche Verschiedenheit des Gemüts nicht nur möglich, sondern tatsächlich vorhanden. Wieviel größer sind nun erst die Unterschiede zwischen weitläufig Verwandten, etwa zwischen dem schwerblütigen Norddeutschen, dem weichen Franken und dem lebensfrohen, kraftsprühenden Altbayern. L. Riemann[1]) hält die klimatischen Einflüsse für sehr bedeutend hinsichtlich der Musikauffassung und der Bildung der Melodie: „Gewiß machen sich vor allem klimatische Einflüsse geltend, die dem sonnigen Süden ein lebhafter pulsierendes Blut, eine größere Musizierfreudigkeit, eine beneidenswerte Frohnatur und eine gewisse dyonisische Art der Musikauffassung geschenkt haben. In den Bewohnern der norddeutschen Tiefebene lebt aber ein ebenso heißer Musiktrieb, der sich jedoch in anderer Weise äußert. Der Einfluß des nahen maritimen Klimas bewirkt einen langsameren Blutumlauf, eine gewisse Trägheit des Stimmorgans, wodurch sprunghafte Tondistanzen vermieden werden. Die markige Ganzstufe und ein mäßiger Gebrauch der Halbstufe genügen deshalb dem Tonempfinden der Nordgermanen. Der Österreicher dagegen mag, hingerissen von den allgewaltigen packenden Naturschönheiten seiner Landschaften, aufjauchzen im Übermaße seiner Gefühle! Welche Töne wären dazu besser geeignet, als die Stufen von Quarte bis Oktave. Es ist, als ob die engen Tonstufen seine nach Ausdruck ringenden Gefühle hemmten. So mußten die Lieder mit weiten Tonstufen entstehen, die nach Italien hin an Zahl immer mehr zunehmen (und Afrika?; der Verf.) und den Harmoniegestaltungen mehr entgegen kommen."

Die Eigenart eines Volksstammes wird wohl durch klimatische Einflüsse verändert aber niemals verwischt. Dies zeigt der einheimische Tanz des

[1]) „Sängerreise nach Deutschland" 1923. S. 5.

Niederbayern, Oberpfälzers und selbst das Lied des Egerländers ganz klar. Hier läßt sich an Hand der oben gemachten Aufzeichnungen deutlich nachweisen, daß von Süden nach Norden hin die Tonschritte allmählich kleiner werden und seltener, daß aber selbst der Egerländer noch die bayrische Stammeseigenart bewahrt. Ganz Ähnliches zeigt ein Vergleich zwischen fränkischen Landschaften, wie etwa der Main- und der Rheingegend. Obwohl auf gleicher geographischer Breite liegend, sind doch die klimatischen Verhältnisse z. B. der fränkischen Schweiz und der Rheinpfalzebene sehr verschieden und trotzdem zeigt der Franke überall — wenn auch etwas verändert — seine Eigenart.

„Der Franke ist leichtblütig und heiter, leicht erregbar und mitteilsam, von geläufigerer Zunge als der Bayer und der Schwabe, neugierig und dem öffentlichen Wesen zugetan. Drüben in der Oberpfalz verschließt der Bauer das Innere seines Hauses vor dem Nachbarn und schaut aus seinen oft nur luckenartigen kleinen Fenstern nicht viel hinaus... Hier im Frankenland sehen wir es schon den breiten und hohen Fenstern der Bauernhäuser an, daß deren Insassen gern mit der Außenwelt verkehren ... Der Franke will von seinem Heim frei in die Welt schauen ...“[1]).

M. Walter, ein guter Kenner des Franken gibt über ihn folgenden Aufschluß[2]):

„Der fränkische Bauer wird im allgemeinen für kurz angebunden, wortkarg und verschlossen gehalten. Nur wenige Gegenden Frankens machen davon eine Ausnahme. Der Ernst auf dem Gesicht verläßt ihn auch im Familienkreise nicht.“

„Doch wie ausgewechselt erscheint uns der fränkische Bauer, wenn die Klänge der Tanzmusik erschallen. Hält man den Bauern, den Bauernburschen und die Bauernmaid für schwerfällig und unbeholfen, so wird man sehen, daß man sich gehörig getäuscht hat, sobald man eine Bauerntanzmusik mit angesehn oder gar einmal selbst mitgemacht hat. Wenn die wirbelnden Weisen der Dorfkapelle erklingen, da heben sich von selbst die Füße, wie kribbelts dem alten Ahn noch in den morschen Knochen, und im tollen Tanze wirbeln die Paare, alt und jung, dahin in dem mehr oder weniger engen Saale... Der Bauer hängt noch immer an seinen Tänzen. Es sind fast immer dieselben Tänze: der Walzer, Schottisch, Rheinländer, Dreher, in neuerer Zeit auch die Gesellschaftstänze, besonders die „Fraasees“ ... Will sich einer etwas Besonderes leisten oder möchte er seiner Herzallerliebsten eine besondere Ehre erweisen, so läßt er sich einen Extratanz aufspielen. Ein harter Taler fliegt den Musikanten zu... und im flotten Wirbel fliegt das junge Paar im Kreise[3]).“

Aus diesen beiden Bemerkungen ersieht man deutlich die beiden Hauptzüge des fränkischen Gemüts: Ernst und Fröhlichkeit. Beide sind dem armen Weber des Frankenwaldes wie dem unterfränkischen Weinbauern eigen, nur hat der eine da, der andere dort etwas mehr davon. Josef Ritz[4]) sagt

[1]) „Frankenland“, München 1921, S. 2f.
[2]) „Das Bayerland“ 1927, Nr. 16, S. 504.
[3]) Ebenda S. 507.
[4]) Deutsche Volkskunst. Bd. 6. S. 7.

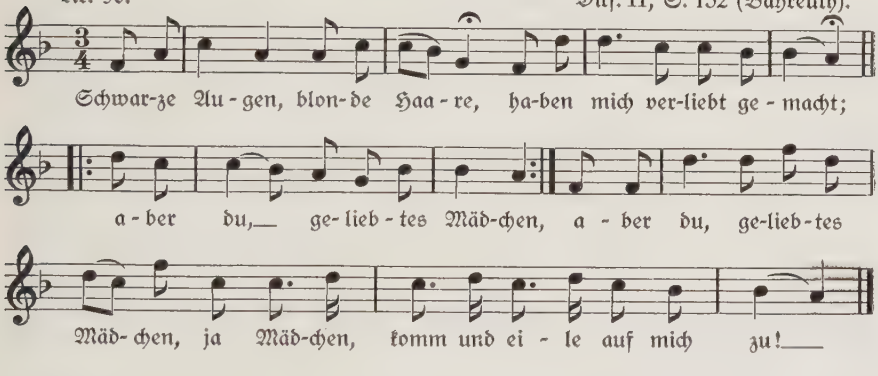
hierzu: „Dieser unendliche Wechsel der Oberfläche (Frankens), die buntgewirkt ist, wie ein reiches Gewebe, bedeutet die Eigenart der Landschaft. Sie modelt am Menschen und seiner Siedlung, macht ihn bald ernster, bald fröhlicher . . .“

Nicht zu allen Seiten galt der Franke als ernster Mensch. Das 16. Jahrhundert betrachtete ihn anscheinend als ausschweifend und wenig fromm. Doch geben die Bildstöcke Zeugnis ab von seiner glaubensstarken Gesinnung. „Sie tragen Frömmigkeit in die Schöpfung hinein und Gedanken an den Schöpfer. So strafen sie allein schon den Ausdruck Lügen, den Sebastian Frank in seinem Weltbuch von 1534 getan hat, daß die Franken ein „gotsleſtrig volk“ seien. Er nennt sie aber auch ein „arbeitsam Volk“ und der Fleiß ihrer Gewerbe gibt ihm recht. Und zur beweglichen Emsigkeit und dem weltfrohen Gesicht tut sich die formende Kraft, die die stärkste ist, unter der Begabung der deutschen Stämme[1]).“

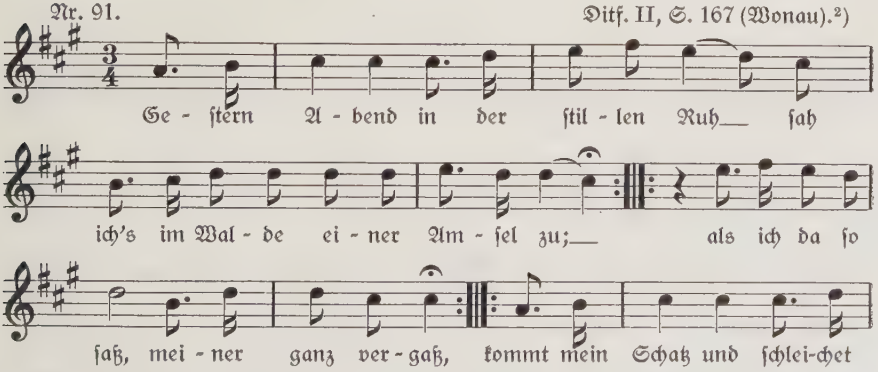
Seine Weisen zeigen sein reiches Gemüt, seinen tiefen Ernst und seinen heiteren Frohsinn.

Fränkische Melodien.

Nr. 90. Ditf. II, S. 132 (Bayreuth).

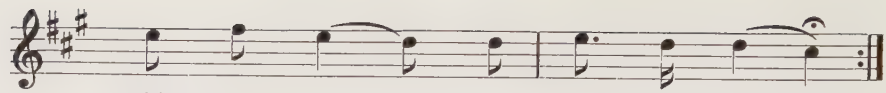


Nr. 91. Ditf. II, S. 167 (Wonau).[2])

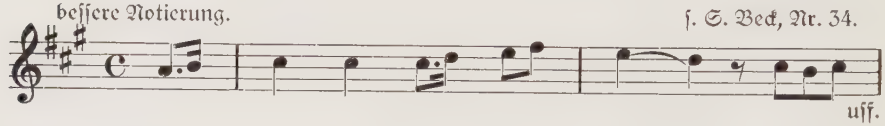


[1]) Deutsche Volkskunst. Bd. 6, S. 40.

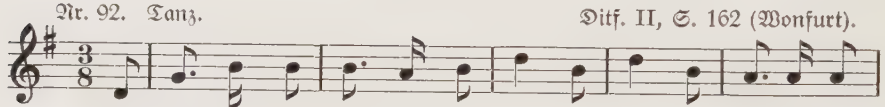
[2]) Man vergleiche mit dieser altfränkischen Fassung auch die volkstümlich gehaltene Melodie des Oberpfälzers Max Reger!

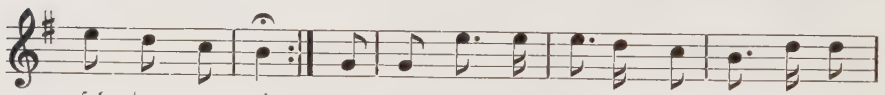


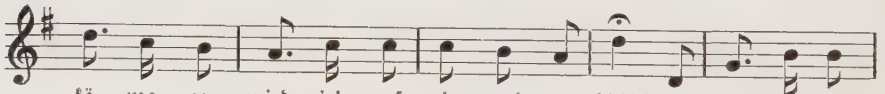
beſſere Notierung. ſ. S. Beck, Nr. 34.

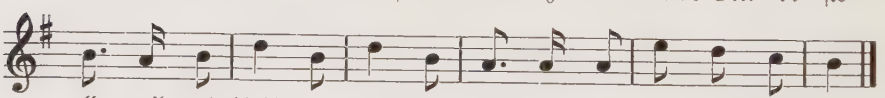


Nr. 92. Tanz. Ditf. II, S. 162 (Wonfurt).

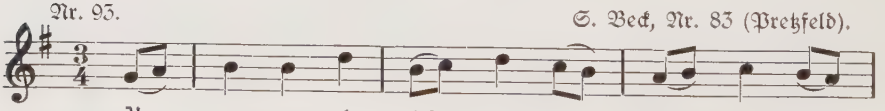


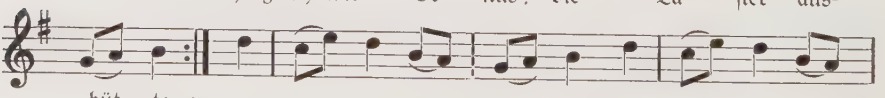


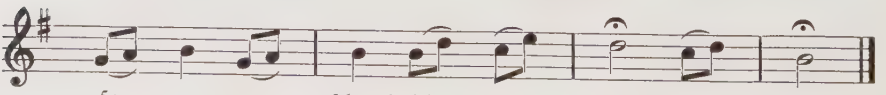




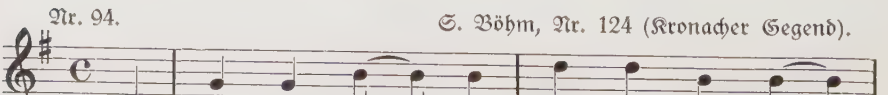
Nr. 93. S. Beck, Nr. 83 (Pretzfeld).

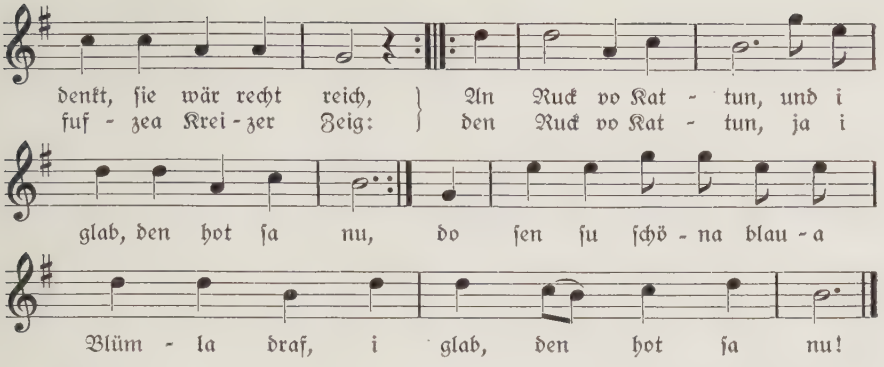




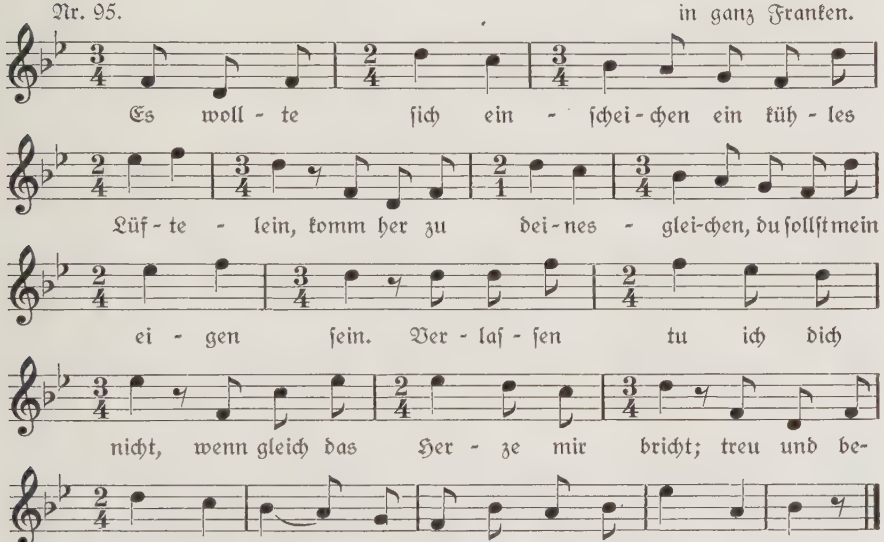


Nr. 94. S. Böhm, Nr. 124 (Kronacher Gegend).

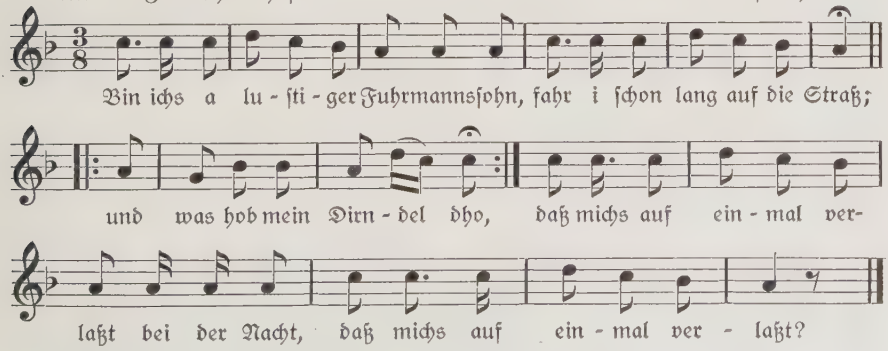




Nr. 95. in ganz Franken.

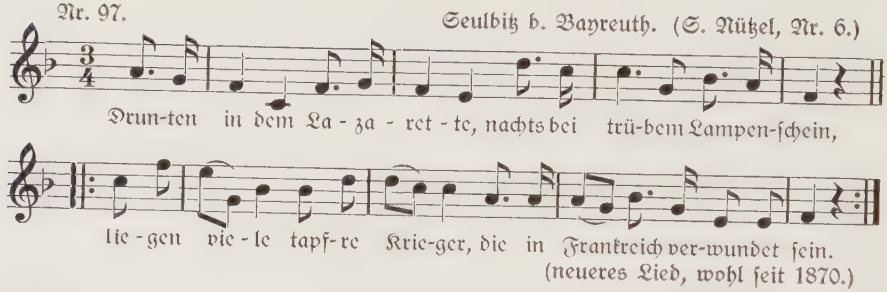


Nr. 96. Ziemlich lebhaft. Ditf. II, 340.



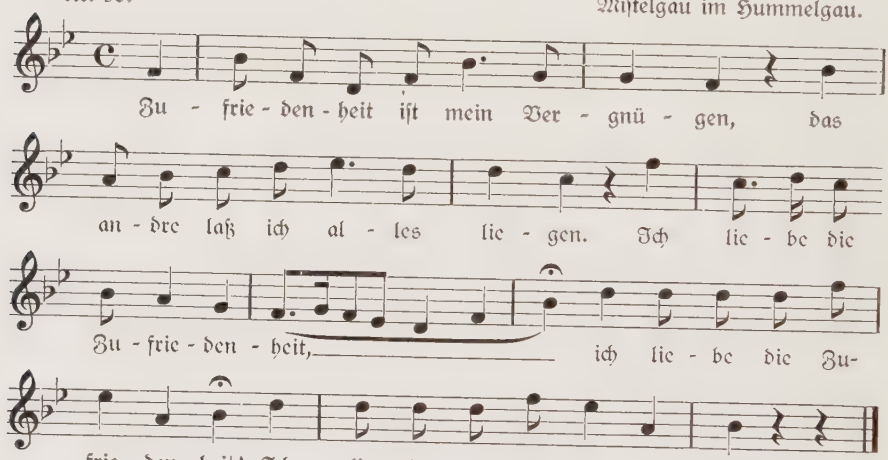
[1]) Sammlung Beck Nr. 11 mit dem Text: „Die Folgen meiner Tränen".

Nr. 97. Seulbitz b. Bayreuth. (S. Nützel, Nr. 6.)

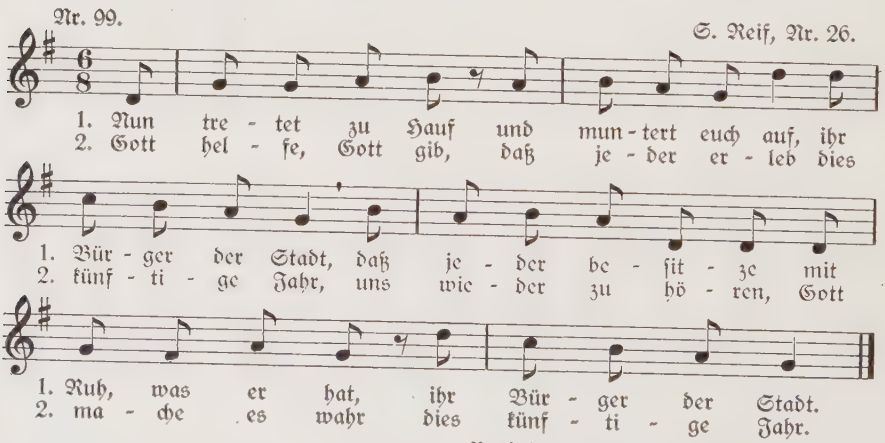


(neueres Lied, wohl seit 1870.)

Nr. 98. Mistelgau im Hummelgau.

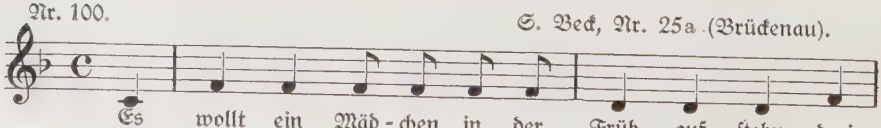


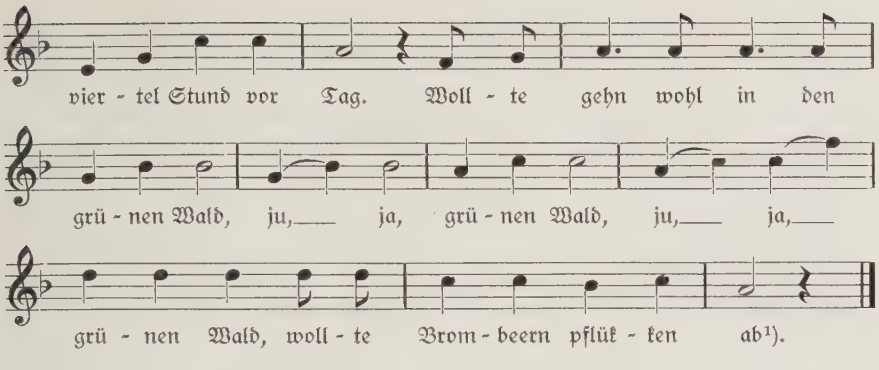
Nr. 99. S. Reif, Nr. 26.



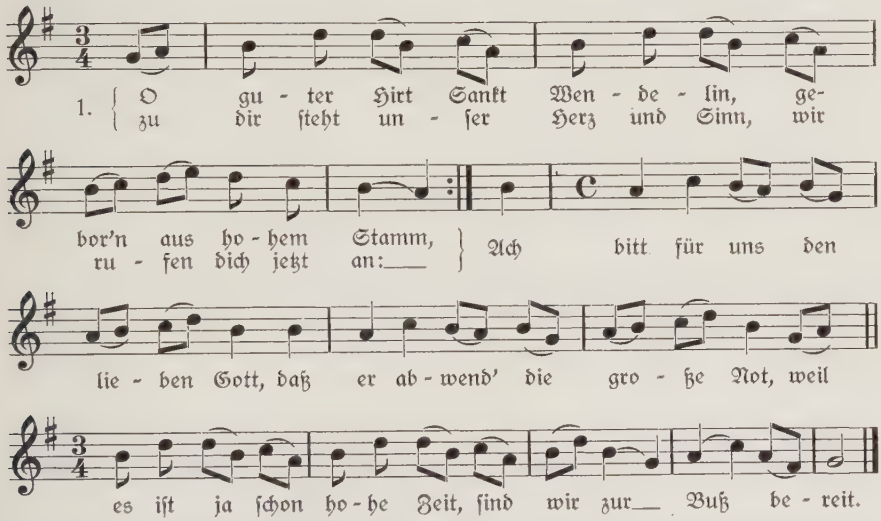
Neujahrsgesang aus Altdorf um 1870.

Nr. 100. S. Beck, Nr. 25a (Brückenau).





Nr. 101. Das St. Wendelin-Lied. Neudorf bei Waismain.



2. Wenn Krankheit bei dem Vieh grassiert, o große Angst und Not! Wenn das Feld nicht grün geziert, ach Gott, wer gibt uns Brot! Darum, ihr Sünder und Sünderin ruft an den heiligen Wendelin, daß er von Gott die Hülf uns send und solche Straf abwend.

3. Wenn Gott uns Ehreutz und Trübsal schickt, so haben wirs verschuld't; die will er verlassen nicht, so leiden mit Geduld und weil es ist der göttlich Will, so wollen wir ihm halten still, gedenken, es muß ja so sein, ich geb mich willig drein.

4. St. Wendelin, ein Königssohn, die Armut hat geliebt, daß er verlassen Szepter, Kron und hat sich stets geübt in aller Fromm und Heiligkeit, getrachtet nur nach Himmelsfreud; dahin steht auch mein Sinn, o heiliger Wendelin!

5. Ach, wenn das Vieh nur reden könnt, wir würden hören bald, was Gott schon von uns abgewandt für Unheil mannigfalt durch die Fürbitt Sankt Wendelin, drum steht zu ihm mein Herz und Sinn, er ist mein lieber, guter Freund, dort in der Himmelsfreud.

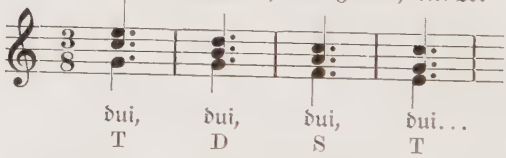
6. O heilger Wendelin schau, wir bitten dich zugleich, behüt und segne den Feldbau für Kießl und Donnerstreich! Ach bitt für uns den lieben Gott, daß er abwend die große Not, all böse Krankheit, Krieg und Streit! Das bitten wir allzeit. Amen.

[1]) Vgl. E. Meier „Schwäbische Volkslieder", Berlin 1855, S. 55, der das Lied als „thüringisch" bezeichnet.

Die Grundakkorde des fränkischen Volksliedes.

Das neuere Volkslied unterscheidet sich vom alten hauptsächlich dadurch, daß es eine harmonische Grundlage hat gegenüber einer stark melodischen Betonung (Kirchentonarten!). Jeder Ton löst gewissermaßen eine Begleitstimme aus. Daher kann auch das neuere Volkslied nicht viel über das Jahr 1700 zurückliegen, denn erst damals entstand die harmonisch betonte Linie. Das einfachste und wohl auch natürlichste musikalische Gebilde (vgl. Achtelik: Naturklang I) ist wohl die Verbindung T—D[1]). (Ein Gebilde, das nur aus T—S bestünde, ist nicht nachweisbar.) Mittels dieser, die Tonart beherrschenden Akkorde, schafft der Volksgeist eine Unmenge von Formen. So werden eine große Anzahl Jodler wie auch die fränkischen Vierzeiler und die vogtländer Rundas in den zwei Grundformen: TD DT und DT DT gesungen (siehe oben). Form I bezeichnet einen Hin- und Herweg, Form II einen doppelten Herweg. Zu diesen Urformen tritt (gewissermaßen zur Ausschmückung und Verbreiterung) gelegentlich auch die Subdominante. Auf diese Weise entsteht die einfache Kadenz TSDT. Die Umkehrung in der Kadenz TDST ist in fränkischen Liedern nicht zu Hause[2]), wohl aber im bayrischen und österreichischen Jodler. Dort findet sich folgende ungewöhnliche Form:

Nr. 102. Pommer, 444 Jodler, Nr. 28.



Die Dominante besitzt das meiste Tonmaterial. Dieses wird im Jodler stets erweitert: Der D 7 wird dort fast regelmäßig zum D 9 ausgebaut. Dadurch werden Materialien der S in das D Bereich einbezogen und mit ihm verschmolzen. So weit geht der Franke nur selten. Er hat nicht die Gewohnheit, im Akkordmaterial herumzuspringen, sondern gibt diatonischen Folgen den Vorzug.

Von Nebendreiklängen tritt im fränkischen Volkslied nur die zweite Stufe und zwar als Vertreterin der Subdominante auf. Die Bestandteile der einfach erweiterten Kadenz I, IV (II), V, I sind die harmonische Grundlage der neueren fränkischen (und wohl auch der deutschen) Volkslieder.

R. Noatzsch[3]) bezeichnet die moderne Volksliedmelodie (ab ungefähr 1750) als ein rein musikalisches Gebilde, welches mit allem Nachdruck eine harmonische Grundlage fordere. Diese harmonische Grundlage sei es, die auch dem Naturfänger ermögliche, ohne weiteres eine zweite Stimme zu bilden. „Komplizierten harmonischen Gebilden aber ist der Volksgesang abhold. Ge-

[1]) „Alles neu" z. B. verwendet nur T- und D-Material (siehe auch den Vierzeiler).

[2]) Die einzige Umkehrung in der Harmonieanlage weist der „Kehraus" aus der Umgegend von Nürnberg (er stammt vielleicht aus Bayern!) auf. Siehe Nr. 218.

[3]) R. Noatzsch, „Die musikalische Form der deutschen Volkslieder". S. 10.

rade in dieser Einfachheit der harmonischen Grundlage liegt mit eine Haupteigentümlichkeit der modernen Volksgesänge und ganz sicher auch eine Lösung ihrer allgemeinen Verbreitung. Die Verbindung der drei Hauptdreiklänge scheint jedem halbwegs musikalisch gebildeten Menschen ebenso angeboren zu sein, wie seine Vorliebe für den nach oben gerichteten reinen Quartenschritt (siehe Auftakte; der Verf.), der in Volksliederanfängen so außerordentlich häufig vorkommt[1])."

Auch Dr. Zimmer[2]) vertritt diese Ansicht, wenn er sagt: „Nebendreiklänge sind nicht ursprünglich volkstümlich." Weiter kommt er zu dem Schlusse[3]): „Ja, wir dürfen sagen, der Dominantnonenakkord ist volkstümlicher als die Subdominantharmonie." Dem ist jedenfalls zuzustimmen und dürfte auch die Aufstellung über das Akkordliche der Vierzeiler, die doch sicher als ursprünglichster Volksgesang betrachtet werden müssen, dasselbe aussagen (siehe S. 174). Die Subdominante wird dort fast vollständig ausgeschaltet. So kann Dr. Zimmer recht gegeben werden, wenn er die tonische und die Dominantharmonie als allein volkstümlich bezeichnet[4]).

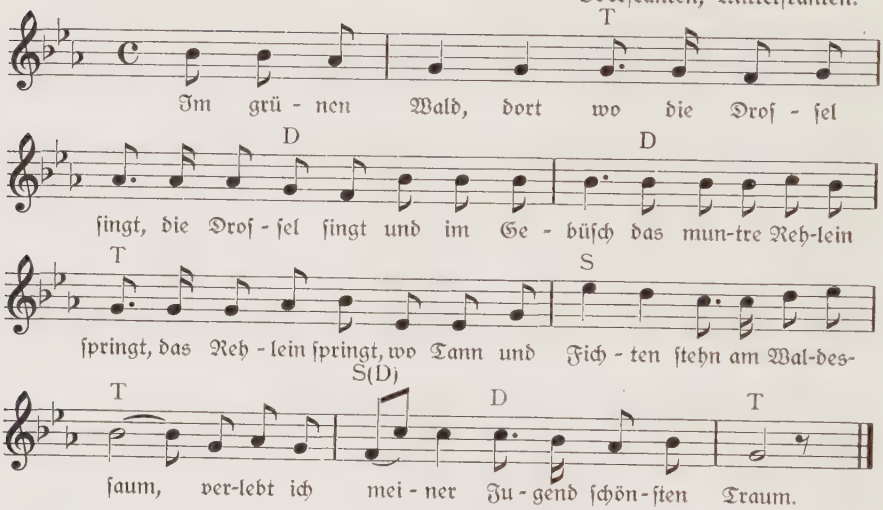
Im Laufe der Jahre hat das Volkslied vieles aus dem Kunstlied übernommen, auch Harmonisches. Das Gefühl für die Unterdominantharmonie war sicherlich ursprünglich nicht oder nur latent vorhanden. Dasselbe ins Volkslied einzubürgern war der neueren Zeit vorbehalten. Nun ist auffallend, daß die Materialien der S oder deren Stellvertreterin, der zweiten Stufe, oder der Vermischung beider als Quint-Sextakkord auf der vierten Stufe besonders dann gerne im fränkischen Volkslied Anwendung finden, wenn ein Gefühlsausbruch — und damit meist verbunden die größte Steigung (der stärkste sinnliche Ausdruck) der Melodielinie — erfolgt. Der S ist infolge ihrer dunkleren Färbung im Vergleich zur D eine gewisse vornehme Weichheit und Wärme eigen. Instinktiv wendet das Volk ihr Material auch entsprechend an und könnte man diese Stufe wohl als „Gefühlsstufe" bezeichnen. Sehr schöne Beweise für obige Behauptung bilden:

Beispiel Nr. 90, letzter Teil: bei „aber du" springt die Melodie mittels der großen Sexte 5—10 in das Material der S, Beispiel Nr. 92: bei „mit dein schön Benehma" Sextsprung 1—6 in die S, Beispiel Nr. 94: bei „do sen su schena" Sprung in die S wie bei Nr. 90. Dieselben Wahrnehmungen ergeben sich bei den fränkischen Liedern „Schatz, mein Schatz, reise nicht so weit von hier!" und „Und so wolln mer nuch a weng". Ähnliche Fälle ließen sich aus dem heutigen Mainfranken und ganz besonders aus dem Rheinpfälzer Volkslied in großer Anzahl anführen. Es sei hier nur noch eine Melodie mitgeteilt, die gleichzeitig auch T- und D-Anwendung beleuchten mag:

---

[1]) R. Noatzsch, „Die musikalische Form der deutschen Volkslieder". S. 29.
[2]) Zimmer, „Studien über das deutsche Volkslied". S. 56.
[3]) Ebenda S. 58.
[4]) Ebenda S. 59.

Nr. 103. Oberfranken, Mittelfranken.



Takt 1—4 sind nach dem uralten Rezepte TD/DT gebaut. Takt 5 bildet den Höhepunkt der Melodie, zugleich die Tiefenwirkung nach der Gefühlsseite hin. Bei solchen übergefühlvollen Stellen ist beim Franken die Gefahr sentimental zu werden stets sehr groß. Die fast regelmäßig sprunghaft erreichte S bezeichnet den Affekt, in welchem sich der Sänger befindet. Größere Sprünge wendet der Franke fast immer nur dann an, wenn er in Wallung gekommen ist und spontan seinem Gefühl die Zügel schießen läßt. Sonst hält er sein Lied gerne in kleineren Tonschritten (s. d.). Takt 7 könnte vollkommen als Material des D 9 betrachtet werden. Dann würde die Schleife 2—6 noch mehr sentimental wirken als bei der evtl. Untermalung mittels der S. Die gefühlvolle Schleife bildet den letzten Aufschwung und zugleich wiederum den Höhepunkt der Melodie. Das Lied verwendet alle jetzt gebräuchlichen Akkorde, nämlich T, D und S, welch letztere in Takt 7 auch als zweite Stufe angesehen werden kann. Andere Akkorde als harmonische Grundlage lassen sich im heutigen fränkischen Volkslied nicht nachweisen. Die Anwendung der S und besonders der sie vertretenden zweiten Stufe ist jedenfalls eine Errungenschaft der neueren Zeit, wohl der romantischen.

Die Anwendung der Hauptdreiklänge einer Tonart führt zu der Frage „Dur und Moll im Volkslied". Ditfurth[1]) sagt bereits 1855 aus, der Mollton komme im Süden von Deutschland fast gar nicht mehr vor „und überhaupt dürften gegenwärtig wohl schwerlich auch im Norden unseres Vaterlandes noch Weisen darin vom Volke selbst erschaffen werden. Die Ursachen hiervon sind in der jetzigen gänzlich veränderten politischen Stellung der unteren Volksklassen nicht unschwer zu entwickeln, da dasjenige, was vom Volke nach Ablösung dieser drückenden politischen Mißverhältnisse, an

[1]) Ditfurth, „Fränkische Volkslieder". 2. Teil, S. 28.

Luſt und Leid in neuen Melodien niedergelegt wird, nicht mehr veranlaßt iſt, ſich im trüberen, beengenden Moll auszudrücken, ſondern in ſich zufriedener, weil freier, vollkommen Raum gewinnt, ſich von den freudigeren, helleren Strahlen des Dur durchſcheinen und durchwärmen zu laſſen. Trotzdem aber geht durch ſehr viele ältere und neuere Volksweiſen in Dur ein eigener elegiſcher Hauch." Ditfurth bringt die Vernachläſſigung des Moll und die Bevorzugung des Dur alſo mit der wirtſchaftlichen Beſſerſtellung des Volkes in Zuſammenhang. Es mag dies hereinſpielen, alleiniger Grund aber iſt es ſicher nicht. Die Bevorzugung des Dur iſt jedenfalls zurückzuführen auf die allmähliche Loslöſung der beiden Haupttonarten Dur und Moll aus den Kirchentonarten und auf die Identität des neuen Dur mit dem früheren joniſch. Tatſächlich iſt im altdeutſchen Volkslied eine große Anzahl von Melodien in der joniſchen Tonart geſchrieben und mag die Bevorzugung dieſer Tonreihe letzten Endes in dem gleichmäßigen Aufbau der beiden Tetrachorde c—f und g—c begründet ſein.

Die Molltonart findet ſich heute im fränkiſchen Volkslied nicht mehr. Dr. Zimmer[1]) bringt dies in Zuſammenhang mit dem Charakter des deutſchen Volksliedes, des Deutſchen. „Nicht ſchwermütig und unklar, was der Charakter der Molltonart ausprägt, ſondern ruhig in ſich geſchloſſen, klar iſt das deutſche Lied. Auch da, wo es den Schmerz ausdrückt, wendet es Dur an: Nicht Schwermut iſt deutſch, ſondern Wehmut." Derſelbe Autor[2]) kommt bei der Unterſuchung deutſcher Volkslieder zu dem Schluſſe: „Viele der hier betrachteten Lieder, deren Urſprungszeit wir ja mit ſeltenen Ausnahmen nicht mehr angeben können, weiſen doch auf ein höheres Alter hin. Deshalb kann es überraſchen, daß kein einziges derſelben in einer der ſog. Kirchentonarten ſteht. Sollte das nicht beweiſen, daß die Kirchentonarten nie volkstümlich geweſen ſind?!" Dom. Johner[3]) iſt jedoch der Anſicht, daß die Kirchentonarten auf das Volkslied eine ſtarke und nachhaltige Wirkung gehabt hätten: „Noch weit herein ins ſpäte Mittelalter übt der Choral ſeinen Einfluß auf das deutſche Volkslied aus. Entwickelt ſich deſſen Melodie allmählich auch ganz ſelbſtändig, ſo bewegt ſie ſich doch noch lange innerhalb der Kirchentonarten und trägt ſo geiſtliches Gewand." Im heutigen Volkslied iſt natürlich eine Einwirkung der Kirchentonarten nicht mehr nachweisbar, da dieſes einer Zeit angehört, in der das moderne Dur bereits geboren war. Die Möglichkeit einer früheren Einwirkung des gregorianiſchen Chorals auf das Volkslied (ſpeziell in katholiſchen Gegenden) ſelbſt bis in die neuere Zeit aber möchte Verfaſſer angeſichts der Schleifen des geiſtlichen Volksliedes „O heiliger St. Wendelin" und andere Lieder nicht verneinen.

Bei der Betrachtung der Harmonik von Naturmuſik darf auch die Frage der Pentatonik nicht unbeantwortet bleiben. Dr. Zimmer[4]) äußert ſich hierzu folgendermaßen: „Auch aus der (ſog. keltiſchen, ſchottiſchen oder chine-

[1]) Zimmer, „Studien über das deutſche Volkslied". S. 49.
[2]) Ebenda S. 46.
[3]) Dom. Johner, „Der gregorianiſche Choral". S. 169.
[4]) Zimmer, „Studien über das deutſche Volkslied". S. 47.

sischen) Tonleiter — gleich unserer Dur- (und Moll-) Tonleiter mit fortgelassener Quarte und Septime — ist keines der Lieder gebildet." Nun stimmt dies in Hinsicht auf die Volkslieder wohl im allgemeinen. Betrachtet man jedoch die fränkischen Vierzeiler und das fränkische Kinderlied, die geradezu auffällig Terz, Quinte und Sexte betonen, so möchte man, da es sich bei Vierzeiler und Kinderlied um reine Naturprodukte handelt, die Pentatonik bei der Bildung von Melodien nicht völlig ausschließen. Tritt sie doch in der Kunstmusik und besonders in der Melodik Richard Wagners (Gralsglocken, Feuerzauber usw.) sehr häufig auf. Zahlreiche Volkslieder bilden kürzere oder längere Melodieteile ausschließlich pentatonisch — so der Anfang von „Ach, wie ists möglich dann" oder der Vierzeiler „Wenn mich mei Leben nimmer gfreut" (siehe Nr. 180). Das volkstümliche Lied „Ich bin vom Berg der Hirtenknab" von Karl Aug. Groos (1786—1861)[1]) verwendet einmal die Quarte der Tonart, sonst nur pentatonische Töne.

Modulationen, Entfernungen von der Haupttonart.

Dr. Zimmer[2]) führt in seinen Untersuchungen über Volkslieder aus: „In Durtonarten bewegen sich also unsere Lieder fast ausnahmslos, und zwar in der Regel nur in einer Durtonart. Direkte Ausweichungen in andere Tonarten durch Vorkommen eines leiterfremden Tones in der Melodie finden wir in den hier zu behandelnden Weisen gar nicht. In mehreren dagegen ist durch den Gang der Melodie indirekt eine Modulation provoziert. Die neue Tonart ist jedesmal die Dominante, auf der als Grundton der betreffende Satz schließt. Das modulierende Tonbild ist überall dasselbe, nämlich

Zimmer hat seine Beobachtungen an einer nur beschränkten Zahl von allgemein deutschen Volksliedern gemacht, weshalb er die Modulation im Volksliede ausschließt. Modulationen sind ja wohl Produkte des Kunstverstandes, der künstlerischen Überlegung. Wie der Bauer nur äußerst selten und auch ungern seinen Grund und Boden verläßt, so hat das Volk auch eine Vorliebe dafür, seine Gefühle in einer Tonart und hier nur in den Hauptstufen (wie oben ausgeführt) auszudrücken. Klarheit, Einfachheit, Natürlichkeit, eine gewisse Primitivität zeigt sich in der Wahl der harmonischen Mittel, die durchaus tonal gedacht sind. Nun finden sich aber im neuesten Volksliede (siehe Sammlung H. W.) zahlreiche Lieder, die vollständige Modulation, und zwar fast immer in die Dominante ausführen. Diese Modulationen geschehen alle mittels Erhöhung der vierten Stufe. Die hier in Betracht kommenden Lieder (siehe S. 104 ff.) zählen fast ausnahmslos zum volkstüm-

[1]) Mus. Konserv.-Lexikon H. Mendel Bd. 4, S. 391: „... intelligenter Musikfreund..., gab mit Bernhard Klein heraus: „Deutsche Lieder für Jung und Alt."

[2]) Zimmer, „Studien". S. 49.

lichen Kunstlied. Wie sich das Volk zu den Modulationen verhält, ist bei Besprechung von „Wohlauf die Luft“ (siehe S. 113f.) erläutert. Daß durch die Übernahme solcher Lieder besonders im Laufe des 19. Jahrhunderts auch gewisse modulatorische Formeln im Volke stehend geworden sind, d. h., daß das Volk auch einen gewissen Sinn für die Modulation des Liedes bekam, was also einer Erweiterung des harmonischen Horizontes gleichkäme[1]), ist nicht abzuleugnen. Die obige Form, die Zimmer anführt, ist nur eine Wendung zur Dominante unter Vermeidung des neuen Leitetones (siehe S. 76), wogegen die auf Seite 105/6 angeführten Lieder eine tatsächliche Modulation in die Dominante ausführen. Andere Entfernungen von der Haupttonart mit Ausnahme der Wendung in die S in einem Pfälzer Lied (siehe S. 106), können im fränkischen Volkslied nicht nachgewiesen werden.

Tonfolgen im fränkischen Volkslied.

Verfasser möchte hier zunächst feststellen, daß er bei allen folgenden Abschnitten auch das rheinfränkische Lied in den Kreis seiner Erwägungen zog. Dies einmal deshalb, weil die Beispiele leichter nachzulesen sind, als in den handschriftlichen Sammlungen, zum andern aber auch, um das „Fränkische“ im allgemeinen zu beleuchten. Rhein- und mainfränkisches Lied unterscheiden sich ja, wie oben bereits erwähnt, nicht sehr stark.

Die Tonfolgen werden zeigen, ob kleinere oder größere Tonsprünge beliebt sind. Das Material wird auch auf dem Wege des Vergleiches mit dem bayrischen und schwäbischen Liede Interessantes ergeben.

Eingangs soll Dr. Zimmer über seine diesbezüglichen Beobachtungen am deutschen Volksliede gehört werden[2]):

„Vergleicht man nun die Intervalle mit denjenigen, die nach den Regeln der alten Kontrapunktisten (Zimmer hält sich in folgendem an Bellermann, der Verf.) erlaubt sind, so wird man eine überraschende Übereinstimmung finden: der beste Beweis, ...daß die alten Sangesmeister wohl darauf geachtet haben, was volkstümlich war und was nicht. Erlaubt nämlich waren jenen gemäß beides, sowohl steigend wie fallend nur:

1. die kleine Sekunde,
2. die große Sekunde,
3. die kleine Terz,
4. die große Terz,
5. die reine Quarte,
6. die reine Quinte,
7. die steigende kleine Sexte,
8. die steigende Oktave.

---

[1]) Das 19. Jahrhundert hat doch sicherlich den geistigen Horizont des Volkes ganz wesentlich erweitert.

[2]) Zimmer, „Studien“. S. 36ff.

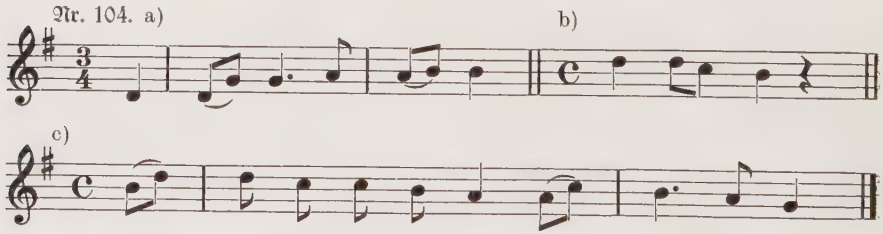
Verboten waren:

1. die fallende kleine Sexte,
2. die fallende Oktave,
3. der Tritonus, die überm. Quarte (4—7 und 7—4),
4. die große Septime,
5. die große Sexte („bemerkenswert ist, daß die in dem volkstümlichen Liede der Gegenwart so beliebte Tonfolge 5—10 sich in unsern Nummern nicht findet"),
6. die kleine Septime („in der Gegenwart ist die steigende kleine Septime häufig, zumal 5—11, andere Schritte in Modulationen"),
7. die verm. Quinte in der modernen Musik auch in Tänzen außerordentlich häufig."

Zu diesen Feststellungen wird nach Aufzeichnung der Tonfolgen im fränkischen Volksliede einiges zu bemerken sein.

Die Tonwiederholungen.

Dr. Zimmer[1]) sagt hierzu: „Die Tonwiederholungen haben in der Musik eine mehr als nebensächliche Bedeutung, erhalten dieselbe aber nur durch rhythmische und harmonische Koloratur... Das deutsche Volkslied aber ist seiner Natur nach Melodie und liebt deshalb Tonwiederholungen, d. h. ein Stillstehen der melodischen Bewegung nicht sehr." Er teilt die Tonwiederholungen in drei Gruppen[2]), wovon die 1. den Gebrauch der Tonwiederholungen bei Sprüngen, die 2. den Gebrauch bei einem schrittweisen Gange, die 3. den Gebrauch beim Übergange aus der Haupt- in die Dom.-Harmonie zeigt und gibt dazu folgende Beispiele an:



Diese Fälle treten im fränkischen Volkslied selbstverständlich ebenfalls auf. Unsere Tabelle (S. 83) zeigt jedoch, daß die Tonwiederholungen im fränkischen Liede nicht zu den seltenen Erscheinungen zählen. Dies ist hauptsächlich auf die sehr beliebten Schleifen zurückzuführen, die infolge ihres Anschwunges stets Tonwiederholungen zur Folge haben (siehe die Schleifen in Nr. 100). Die Tonwiederholung auf gleicher Tonhöhe kann eine gewisse Steifheit der Melodielinie bewirken. Dies ist im fränkischen Vierzeiler, aber auch im Volkslied (siehe ebenfalls Nr. 100), zu beobachten.

---

[1]) Zimmer, „Studien". S. 12 Anm.
[2]) Ebenda S. 43.

Die kleine Sekunde.

a) steigend; Nr. 95: „kühles Lüftelein“ (3—4), „sollst mein“ (7—8),
b) fallend; Nr. 95: „Herze“ (4—3), „gleichen“ (8—7).

Die große Sekunde.

a) steigend; Nr. 95: „Lüftelein“ (4—5),
b) fallend; Nr. 95: „einscheichen“ (2—1).

Die kleine Terz.

a) steigend; Nr. 95: „wollte“ (3—5),
b) fallend; Nr. 95: „Es wollte“ (5—3); sehr häufig.

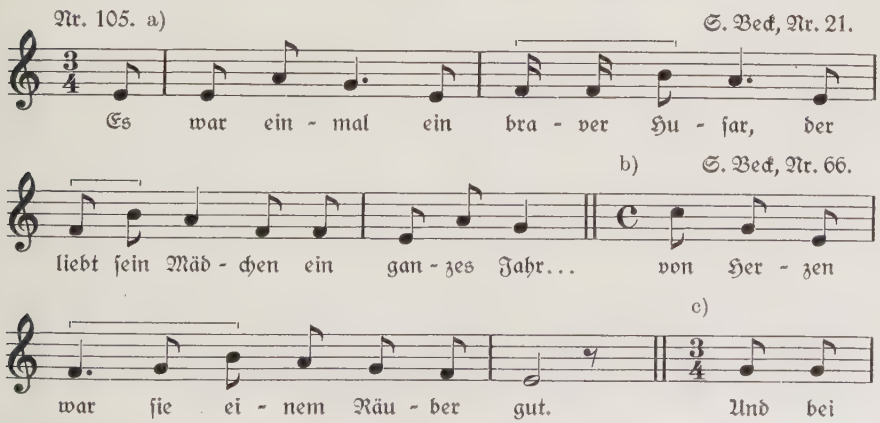
Die große Terz.

a) steigend; Nr. 99: „Stadt, daß“ (1—3)[1]),
b) fallend; Nr. 101; vorl. Takt: „zur“ (3—1), eine seltene Erscheinung.

Die reine Quarte.

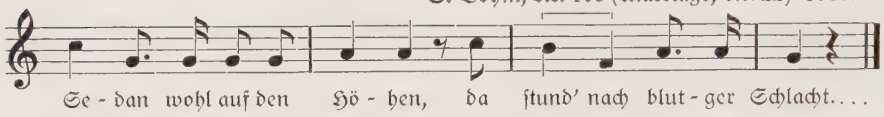
a) steigend; Nr. 94: „Wie ich“ (5—8); sehr häufig[1]),
b) fallend; Nr. 94: „Ruck vo“ (5—2).

Die übermäßige Quarte (Tritonus), 4—7 und 7—4, eine eigentümliche Erscheinung im fränkischen Volksliede, da hier zwei divergierende Leitetöne miteinander verbunden werden. Der an sich harte und eckige Sprung wird im fränkischen Liede zu einem sentimentalen Merkmale. Die Formel tritt besonders gerne in Liebesliedern und Liedern mit weicher Stimmung auf. Der Schritt kommt sowohl steigend wie fallend vor. Das Volkslied der badischen Pfalz (Marriage), noch mehr aber das Rheinpfälzer Lied ist sehr reich an solchen Wendungen. Bei H. W. siehe Nr. 248, 291, 281, 1a, 261, 295 (überbrückt), 251, II, 310a, 160a, 329a, 339, 342a, II, 317a—c u. a.



[1]) Zimmer, „Studien“. S. 36ff.: „Von Tonsprüngen ist neben 1—3 am häufigsten 5—8“.

S. Böhm, Nr. 108 (Marriage, Nr. 22) 1870.



Beiſpiel Nr. 105b iſt angeführt, weil dieſe Form im fränkiſchen Liede ſehr häufig vorkommt. Die Konturen zeichnen trotz des eingeſchobenen, überbrückenden Tones — der die harmoniſche Auffaſſung der überm. 4 verrät — die Töne des Tritonus.

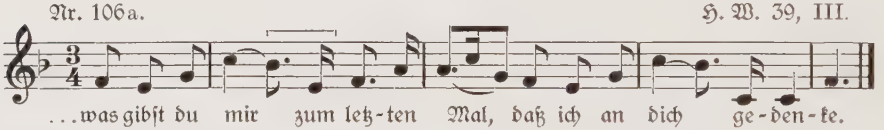
Daß ſelbſt Marſchlieder ſich der überm. Quarte bedienen, beweiſt auch das in Franken vielgeſungene Lied „Wenn wir marſchieren“ (vgl. dazu H. W. Nr. 317a—c).

Ebenſo wie die überm. 4 iſt auch

die verminderte Quinte

ein Merkmal für das neuere Volkslied. Auch ſie ſteht im Dienſte der Sentimentalität.

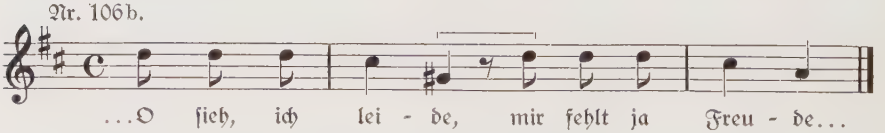
Nr. 106a. H. W. 39, III.



Sie tritt faſt ausſchließlich nur fallend auf. Sehr ſchöne Fälle bilden: S. Beck Nr. 50, dann H. W. Nr. 233, II, 45a, I, 90, III, 249, 287, 301 mit dem in bayriſchen Tänzen ſo häufig vorkommenden Sprung 11 –7 direkt vor dem Schlußton; Nr. 330, 331, II, 335.

Steigend iſt der verm. Quintſchritt zu matt, einſchränkend und einſchnürend bezüglich der Klangentfaltung. Er birgt wohl eine gewiſſe ſtumpfe Sentimentalwirkung in ſich, aber er iſt nicht geeignet für offene Gefühlsbetonung. Sämtliche dem Verfaſſer zugänglichen fränkiſchen Sammlungen enthalten nur ein Beiſpiel mit ſteigender verm. Quinte, nämlich H. W. Nr. 260a, I:

Nr. 106b.



Die reine Quinte.

a) ſteigend; H. W. Nr. 261: „fahren, wie“ (4—8); H. W. Nr. 159: „ſchönſten Blumenſtrauß“ (2—6), ebenſo in „Sing. Wandern“, S. 5.

b) fallend; H. W. Nr. 168: „mit ſolcher“ (9—5, ſelten); H. W. Nr. 339 und 349, beide Kunſtlieder; „Sing. Wandern“, S. 9 (5—1).

Die kleine Sexte.

a) ſteigend; H. W. Nr. 177b: „Leben, das“ (7—12),

b) fallend; H. W. Nr. 226a, II: „da kam“ (11—6).

Die große Sexte.

a) steigend; siehe Beispiele Nr. 90 (1—6) und Nr. 95 (5—10), sodann H. W. Nr. 180a: „Ein Täubchen", ebenda 5—10. Dieser Tonschritt wird häufig im Auftakt gebraucht; auch findet er vielfache Anwendung bei Gefühlsausbrüchen, besonders in Verbindung mit der S.

b) fallend; Beispiel Nr. 95 (10—5) und H. W. Nr. 182b: „Morgen, wer" (10—5).

Die kleine Septe.

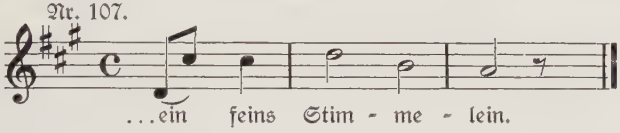
a) steigend; Beispiel Nr. 97 (7—13), „Sing. Wandern", S. 9 (5—11) und H. W. Nr. 233, II: „es lassen" (5—11),

b) fallend; Beispiel Nr. 95 (11—5) und H. W. Nr. 39, III: „dich gedenke" (11—5). (S. Beispiel Nr. 106.)

Die große Septe.

a) steigend; H. W. Nr. 70a (4—10), die wegen ihrer Seltenheit hier angeführt werden soll:

Nr. 107.



b) fallend; im fränkischen Liede nicht nachweisbar.

Die reine Oktave.

a) steigend; H. W. Nr. 8e: „so lieb, lieb "(1—8), dann ebenda Nr. 24b (5—12); Nr. 83, I, wo der Oktavschritt einen Gefühlsausbruch darstellt; Nr. 113a, II, 166a, 306a, 329a, I u. II, 365 II,

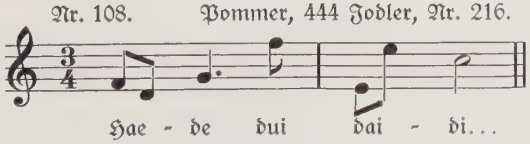
b) fallend; Beispiel Nr. 92: „Sing. Wandern", S. 9 (8—1).

Nonensprünge kommen im fränkischen Volksliede nicht vor. Es muß Dr. Zimmer recht gegeben werden, wenn er sagt, daß Intervalle über eine Oktave hinaus nicht volkstümlich sind[1]).

Behandlung des Dominantseptitones.

Im Jodler treten Fälle auf, in denen das Lied mit der Dominantsepte beginnt. Dies setzt ein starkes harmonisches Gefühl voraus, denn die Septe muß gewissermaßen „leidend" und „leitend" angesungen werden. Solche Musikantität ist im fränkischen Volksliede nicht zu finden. Der Bayer, der an der Naturharmonie fast sklavisch hängt, ist auch darauf bedacht, die Septe „aufzulösen". Man beachte das folgende aus mehr als diesem Grunde interessante Beispiel:

Nr. 108. Pommer, 444 Jodler, Nr. 216.



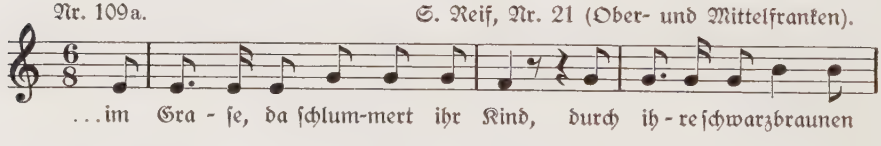
[1]) Zimmer, „Studien". S. 33.

Im mehrstimmigen Jodler wird die Auflösung vielfach einer anderen Stimme übertragen.

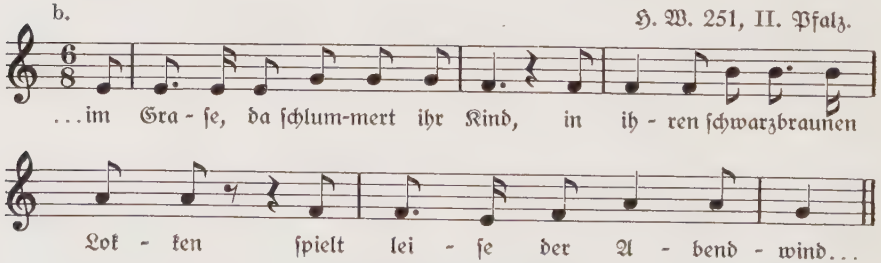
Unter den Beispielen für die überm. Quarte findet sich ein Fall (Nr. 105c), in welchem die Dom.-Septe nicht aufgelöst ist. Daraus könnte man den Schluß ziehen, daß die überm. 4 um ihrer selbst willen — etwa als sentimentale Manier — besteht, also eine Auflösung im Sinne der Harmonielehre nicht bedarf. Man hat bei dem genannten Falle, wie auch bei dem folgenden, nicht das Bedürfnis nach Auflösung der Septe. Die rein melodische Führung nimmt diesem Tone den Leitetoncharakter. Würde man in Nr. 105c etwa das f durch g ersetzen, so würde dadurch der charakteristische Tonschritt 7—4 wegfallen und weiter die Wirkung des Schlußtones stark beeinträchtigt, abgeschwächt. Wahrscheinlich spielt hier ein unbewußtes, feines Gefühl für melodische Führung und Wirkung eine Rolle.

Die folgenden Melodieausschnitte eines gleichen Liedes dürften obige Ansichten bestätigen. Man beachte auch, wie die pfälzische Fassung durch Anwendung der überm. 4 viel mehr sentimental wirkt, wie sie aber auch durch Vermeidung des Schlußtones eine bedeutend stärkere Endwirkung erzielt.

Nr. 109a. S. Reif, Nr. 21 (Ober- und Mittelfranken).



b. H. W. 251, II. Pfalz.



Im allgemeinen kann über die Tonschritte gesagt werden, daß neben der Tonwiederholung die kleine und große Sekunde auf- und abwärts, sowie die kleine Terz (besonders fallend) und reine Quarte (besonders aufwärts) die große Mehrzahl aller Schritte im fränkischen Volkslied stellen. Die kleine Terz tritt besonders häufig bei der Schlußbildung, die reine Quarte (5—8) als Auftakt des Liedes auf. Der steigende reine Quintsprung ist bei weitem häufiger als der fallende, der nur ganz selten vorkommt. Kleine und große Sexte treten beide steigend und fallend auf. Die steigende große Sexte wird häufig als Effektmittel und vorzüglich im Material der S (also durch

1—6) zu Gefühlsausbrüchen benützt. Doch findet der Sextsprung 5—10 auch häufig als Auftakt Verwendung. Die kleine Septe kommt steigend und fallend vor, die große Septe in den 378 Liedern der Sammlung H. W. nur einmal als 4—10, fallend nicht. Es ist jedenfalls merkwürdig, daß sie bei ihrer Härte überhaupt Anwendung findet. Die reine Oktave tritt nur steigend, und zwar nur in 8 Fällen auf, was bei der Weite des Intervalls nicht verwunderlich ist. Auch sie wird zum Zwecke des Gefühlsausbruches verwendet. Fallend kommt sie noch seltener vor. Über den Tonschritt der Oktave geht das fränkische Volkslied nicht hinaus. Merkwürdige Intervalle bilden die überm. 4 und die verm. 5. Erstere, eine Folge von drei Ganztönen (Tritonus), ist allgemein als harter Sprung bekannt. Sie tritt im rechts- und linksrheinischen Franken sowohl steigend als fallend eigenartigerweise nicht selten auf und ist fast ausschließlich stark sentimentalen Liedern eigen. Der harte Sprung, der in allen Fällen der Dominantharmonie angehört (4—7 und 7—4), wird hier zu einem süßlich weichen Tonschritt. Der verm. Quintschritt, die Umkehrung der überm. 4, ist ebenfalls der Dominantharmonie entnommen und kommt als 11—7 fallend vielfach vor. Ihm ist ebenfalls Weichheit in hohem Maße eigen. Dasselbe trifft auch zu auf den kleinen Septschritt, steigend wie fallend. Der steigende verm. Quintschritt konnte nur einmal festgestellt werden. Er ist wegen seiner matten Wirkung nicht beliebt.

Vergleicht man diese Ergebnisse mit den oben erwähnten verbotenen Tonschritten nach den Regeln der alten Kontrapunktisten, so muß gesagt werden, daß diese im fränkischen Liede alle — mit Ausnahme der fallenden Oktave — auftreten.

Statistische Feststellung der Tonschritte in den fränkischen Volksliedern.

Nr.	Tonw.	kl. 2	gr. 2	kl. 3	gr. 3	r. 4	überm. 4	verm. 5	r. 5	kl. 6	gr. 6	kl. 7	r. 8	
90	12	4	15	7	2	2	—	—	—	—	2	—	—	
91	13	7	21	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
92	15	5	15	10	2	3	—	—	2	—	1	—	1	
93	2	4	28	6	4	—	—	—	—	—	—	—	—	alt.
94	15	5	5	11	1	2	—	—	1	1	1	—	—	
95	4	11	17	10	—	2	—	1	1	—	7	1	—	
96	17	5	14	3	—	1	—	—	—	—	—	—	—	
97	8	3	9	6	2	4	—	—	1	—	1	1	—	
98	8	8	14	6	2	7	—	2	—	—	—	—	—	
99	4	3	15	1	1	2	—	—	3	—	—	—	—	alt.
100	20	2	6	12	1	3	—	—	—	—	—	—	—	
101	5	11	26	20	4	—	—	—	—	—	—	—	—	alt.
Sa.	123	68	185	95	19	26	—	3	8	1	12	2	1	

Die Statistik ergibt, daß das fränkische Volkslied die kleineren Tonschritte bevorzugt. Bei einem Vergleich mit den bayrischen Liedern (siehe Stat. 2, S. 22) fällt zunächst ins Auge, daß hier Tonwiederholung und großer

Sekundschritt eine größere Rolle spielen. Die größeren Sprünge überwiegen im bayrischen Liede. Die Statistik der schwäbischen Lieder (siehe Stat. 2, S. 40) unterscheidet sich mit Ausnahme der Tonwiederholungen, die hier häufiger sind, nicht wesentlich.

Die Auftakte im fränkischen Volkslied.

Diese sind ebenso häufig als verschiedenartig. Die große Mehrzahl der fränkischen Volkslieder beginnt mit der Unterquint und springt oder schleift in den Tonikagrundton. Wir wiederholen hierzu die oben bereits zitierte Ansicht von Rich. Noatzsch[1]: „Die Verbindung der drei Hauptdreiklänge scheint jedem halbwegs musikalisch gebildeten Menschen ebenso angeboren zu sein, wie seine Vorliebe für den nach oben gerichteten reinen Quartenschritt, der in Volksliedanfängen so außerordentlich häufig vorkommt. (Das Ausrufen der Waren z. B. an Bahnhöfen geschieht unbewußt in den allermeisten Fällen in dieser reinen Quarte)."

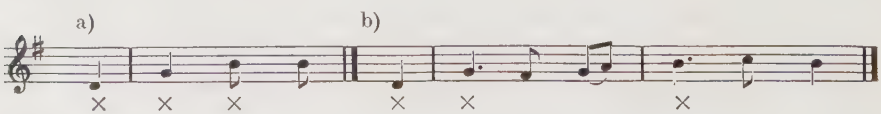
Die Auftaktbildung ist ja sehr vom Versbau abhängig. Die erste natürliche Betonung gibt wohl den Ausschlag, ob die Melodie mit oder ohne Auftakt zu beginnen sei. Beim Auftakt mögen auch physiologische Momente mitwirken. Tatsächlich ist das Lied mit Auftakt leichter zu beginnen, als ohne denselben und dürfte in der Formel „leicht-schwer" ein wichtiges Gesetz zu erblicken sein (vgl. Riemanns Lehre über diese jambische Bildung)[2]. Aber auch innerhalb der Auftakte selbst finden sich große Unterschiede: Der Auftakt 5—8 ist wesentlich leichter zu singen als die Tonwiederholung 1—1. Das Volk muß immer erst einen kräftigen Anstoß erhalten um in Schwingung zu geraten: Der Auftakt 5—8 gleicht dem Absprung und dem Hineinspringen in die Situation. Dieser Auftakt hat elementare Kraft und Weiterwirkung, er löst Töne aus, hat gewisse verpflichtende Konsequenzen. Es folgt tatsächlich meist die Terz und darauf die Quinte. Dies entspringt dem Drange nach Vervollständigung der Akkordtonreihe, einem natürlichen Gesetze, das bei dem Laienmusiker zumeist unbewußt elementar wirkt[3].

---

[1]) R. Noatzsch, „Die musikalische Form der deutschen Volkslieder". S. 29.

[2]) H. Riemann, Musiklexikon. 8. Aufl., S. 49: „Die Auftaktigkeit der Motive ist nicht nur eine mögliche Form, sondern der eigentliche Ausgang, die Urform alles musikalischen Lebens."

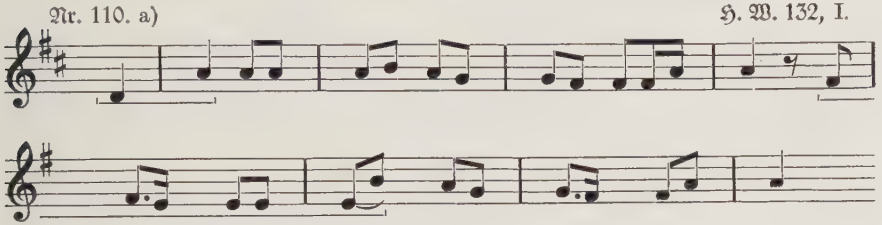
[3]) Es ist ohne Zweifel ein Zeichen von feinem Sinn, wenn solcher „Verpflichtung", die der Auftakt verlangt, mit Aus- oder Zurückbiegung der melodischen Linie etwas von ihrer Strenge genommen wird. Man vergleiche den Anfang der beiden Lieder „Ich hatt einen Kameraden" und „Jetzt gang i ans Brünnele":



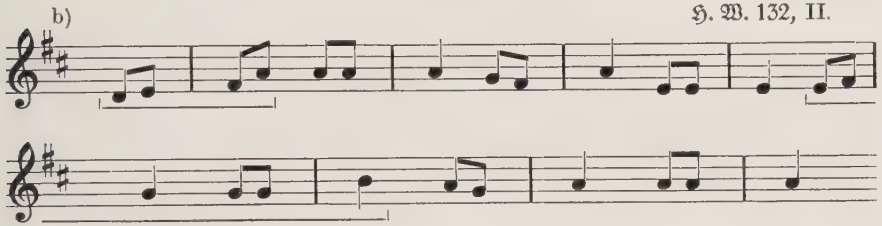
In beiden Fällen löst der Quartsprung die Terz h aus. Bei a) erfolgt diese Auslösung direkt, geradlinig starr, bei b) dagegen umschreibend verzögert, geschwungen.

Für die Auftaktbildung im allgemeinen sehr interessante Fälle bilden die folgenden Beispiele aus der Pfälzer Sammlung H. W.; handelt es sich doch um ein und dasselbe Lied, bei welchem der Volksmund mehrfache Änderungen am Auftakte vornahm.

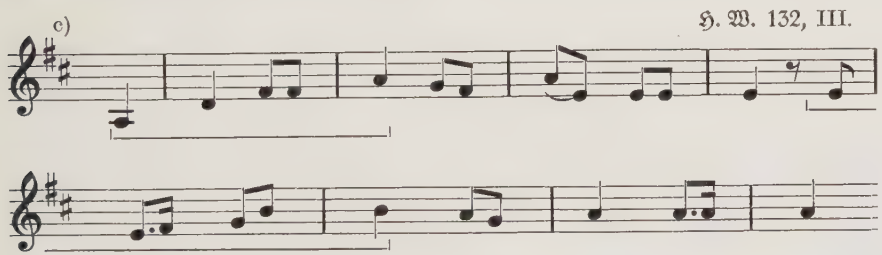
Nr. 110. a) H. W. 132, I.



b) H. W. 132, II.



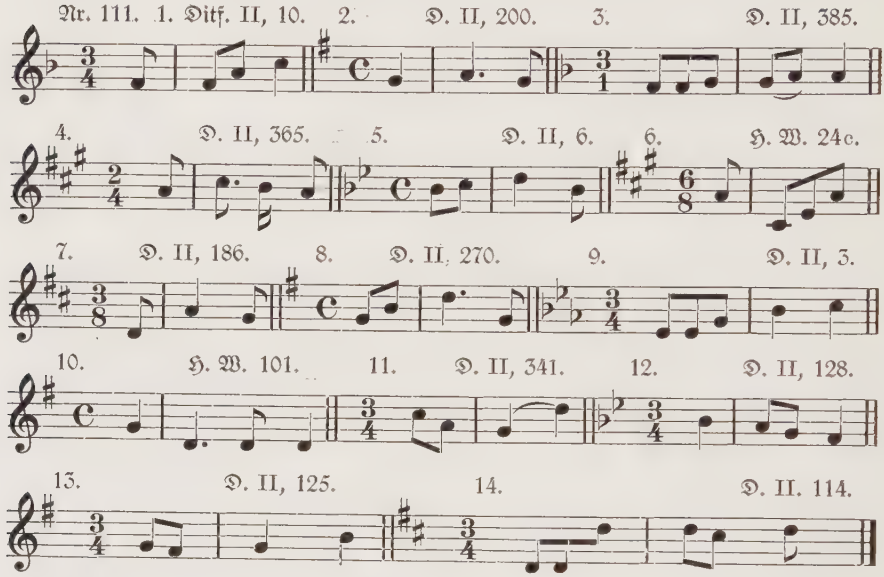
c) H. W. 132, III.



Des Liedes Urform ist kaum festzustellen, weshalb auch nicht gesagt werden kann, welche von diesen Formen die jüngere oder die ältere wäre. Der Auftakt 1—5, der im altdeutschen Liede sehr beliebt war, findet sich im heutigen fränkischen Volksliede äußerst selten. Dagegen ist der Auftakt Unterquint-Tonika (wie oben bereits erwähnt) dem Liede von heute sehr geläufig. So dürfte man Nr. 110a als die älteste, Nr. 110c als die jüngste Fassung bezeichnen. Merkwürdig ist hier die allmähliche Umprägung des Auftaktes 1—5 in 5—8, woraus zunächst der Schluß gezogen werden darf, daß der Quintsprung infolge seiner ansehnlichen Weite nicht oder besser heute nicht mehr als volkstümlich gilt. Wie die Weite der Quinte — wenn sie schon bestehen bleiben muß — überbrückt wird, zeigt Beispiel b. Ein Parallelfall zu dem obigen liegt vor in der Auftaktbildung des neueren Liedes „Es braust ein Ruf" v. E. Wilhelm. Der Komponist setzte als Auftakt 5—1, welche Form das Volk in den viel kräftigeren Quartschritt Unterquint-Tonika umgeändert hat.

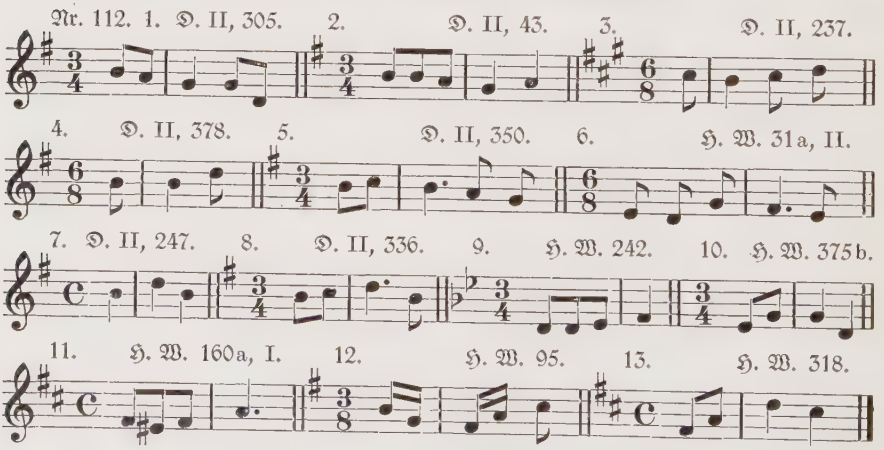
a) Auftakte mit Grundtonanfang.

Diese sind häufiger als der Terzanfang.



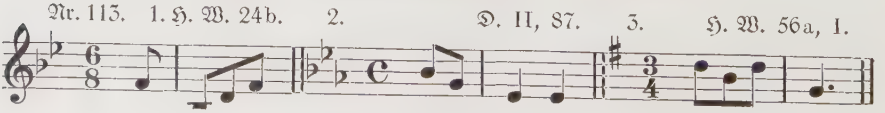
b) Auftakte mit Terzanfang (3. Tonleiterton).

Diese sind die seltensten unter allen Auftaktanfängen.

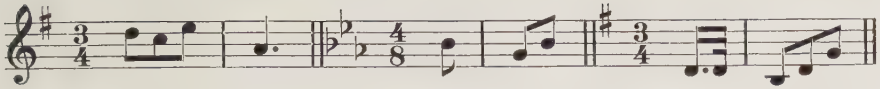


c) Auftakte mit Quintanfang (5. Tonleiterton).

Dieses ist die weitaus häufigste Auftaktform im fränkischen Liede.



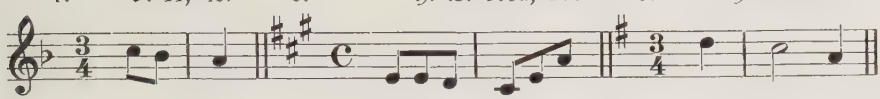
4. H. W. 56a, II.



5. D. II, 38.

6. H. W. 102.

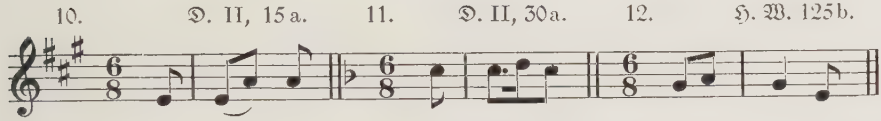
7. D. II, 48.



8. H. W. 109a, IV.

9. H. W. 257b.

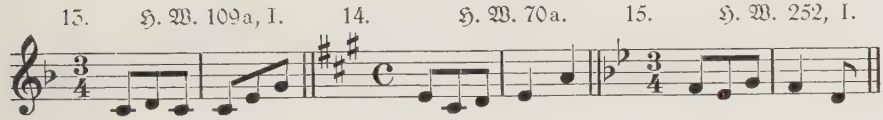
10. D. II, 15a.



11. D. II, 30a.

12. H. W. 125b.

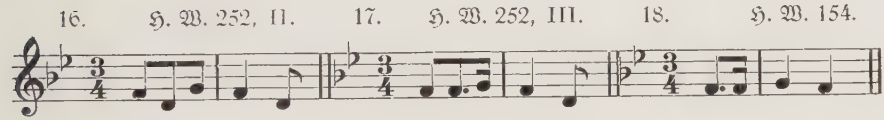
13. H. W. 109a, I.



14. H. W. 70a.

15. H. W. 252, I.

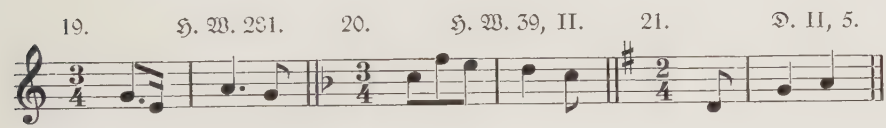
16. H. W. 252, II.



17. H. W. 252, III.

18. H. W. 154.

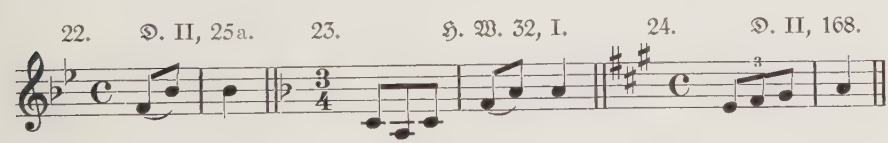
19. H. W. 281.



20. H. W. 39, II.

21. D. II, 5.

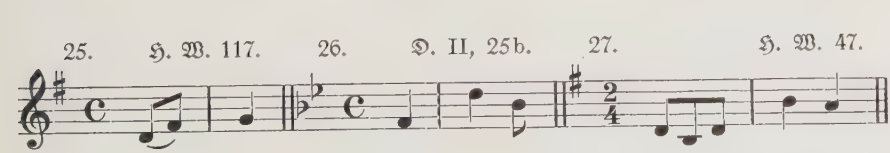
22. D. II, 25a.



23. H. W. 32, I.

24. D. II, 168.

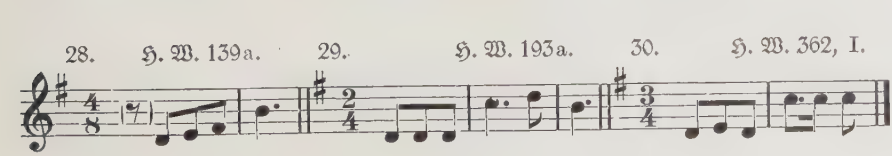
25. H. W. 117.



26. D. II, 25b.

27. H. W. 47.

28. H. W. 139a.



29. H. W. 193a.

30. H. W. 362, I.

Ziffernmäßige Darstellung aller auffindbaren Auftakte im fränkischen Volkslied.

(Handschriftliche Sammlungen, Ditfurth, auch H. W.)

a) Grundtonanfänge:

1	1
1	2
112	23
1	3
12	3
8	3
1	5
13	5
113	5
8	5
86	5
8	7
87	8
118	8

b) Terzanfänge:

32	1
332	1
3	2
3	3
34	3
325	4
3	5
34	5
334	5
35	5
323	5
108	7
35	8

c) Quintanfänge:

5	1	
53	1	
535	1	
546	2	
5	3	
55	3	
54	3	
554	3	
5	4	
5	58	
5	56	
56	5	
565	5	
534	5	
546	5	Umbildung an einem Lied
536	5	
556	5	
55	6	
53	6	
587	6	
5	8	
58	8	
535	8	
567	8	
57	8	
5	10	
535	10	
567	10	
555	11	
565	11	

Zusammenfassend sei über die Auftakte gesagt:

Von allen Auftakten ist der energische Quartsprung 5—8 (meist Unterquint-Tonika) der häufigste. Das Volk liebt es gewissermaßen — wie bereits gesagt — in die Grundstufe hineinzuspringen. Im Pfälzer Volkslied ist die Formel 5—7—8 ziemlich häufig. Der eingeschobene Ton schwächt die Kraft des Quartsprunges erheblich ab, er nivelliert — eine beliebte Manier der Pfälzer. Ditfurths 400 weltliche Lieder haben zu etwa 40% den Auftakt 5—8. Hierzu kommen noch viele Lieder, die ohne Auftakt ebenfalls mit diesem Quartsprung beginnen. Dieser großen Anzahl stehen nur 4 Lieder entgegen, die den umgekehrten Anfang, also 1—5, haben. Ebenso selten

erscheint im Auftakt ein Oktavsprung (siehe Nr. 111, 14). Der Quartsprung ist auch selten vollständig ausgefüllt (siehe Nr. 113, 24). Merkwürdig ist der Quintanfang Nr. 113, 28, wobei die Verpflichtung, den Tonikaton zu bringen, umgangen wird und als Stellvertreter die Terz desselben sprunghaft auftritt. Selten ist auch der Auftakt mit dem Sextsprung 5—10 (siehe Nr. 113, 26). Besonders beachtenswert erscheinen die Auftakte Nr. 113, 15—17, die Veränderungen am selben Liede vornehmen.

Beispiel Nr. 113, 15 hat die Form 546/53,
Beispiel Nr. 113, 16 hat die Form 536/53,
Beispiel Nr. 113, 17 hat die Form 556/53.

Die Grundform 56/53 ist bei allen die gleiche, nur der Verzierungs- oder Ausweicheton ist verschieden, nämlich bei 15 die Untersekunde, bei 16 die Unterterz und bei 17, als der am wenigsten kunstvollen Bildung, die Tonwiederholung. Bei 15 und 16 entsteht eine schwingende Bewegung, die in fränkischen Liedern sehr beliebt ist. Auch der kleine Septsprung (siehe Nr. 113, 29 und 30) ist eine Seltenheit im fränkischen Liede.

Die hier notierten Auftaktformen lassen sich leicht auf einige Hauptformen zurückführen, da die Auftaktfiguren vielfach nur Ausschmückungen aufweisen[1]). Jedenfalls aber lassen sich alle Auftakte der insgesamt etwa 1000 fränkischen Volkslieder, die Verfasser zugänglich waren, auf die obigen Formen übertragen.

Die Weite des Intervalls beginnt für den Franken bereits beim Quintsprung (siehe S. 83). Quint-, Sext-, Sept- und Oktavsprünge im Auftakte sind äußerst selten. Über den Oktavsprung hinaus findet sich kein Beispiel.

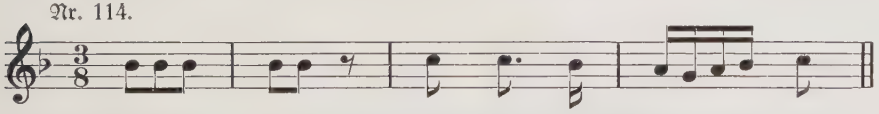
Über Schleifen im Auftakt siehe unter „Schleifen".

Der Auftakt ist vielfach bereits Grundlage für den Weiterbau, er ist sozusagen Energiequelle; so löst der Quartsprung meist die folgende Terz aus (siehe auch unter „Bau" und Anm. 3 S. 84).

In diesem Zusammenhang sei noch kurz auf die Anfänge ohne Auftakt im fränkischen Volksliede eingegangen:

Die Lieder beginnen wie die Auftakte entweder mit dem Grundton, dessen Terz, oder der Quinte. Andere Liedanfänge konnten mit Ausnahme eines vereinzelt dastehenden Falles, der mit dem vierten Tonleiterton beginnt, nicht konstatiert werden. Er findet sich in der Pfälzer Sammlung H. W. Nr. 317:

Nr. 114.



Die Möglichkeit, dieser Anfang sei als Tonika von B-Dur gedacht, ist hier nicht gegeben. Die andere Möglichkeit, den Ton b als Dominantseptе zu betrachten, schaltet ebenfalls aus, da der Ton zu lange beibehalten wird und außerdem die Dominante in Takt 3 klar gekennzeichnet ist. Es bleibt also nur, diesen Anfang der S zuzuschreiben und deshalb dürfte der Fall auch von besonderem Interesse sein. Die harmonische Grundlage der vier Takte wäre demnach: S S D T.

[1]) Verfasser wollte aber die Reichhaltigkeit der Auftaktbildungen zeigen.

Die Tonschlüsse im fränkischen Volksliede.

Bevor wir unsere Untersuchungen über die Tonschlüsse im fränkischen Volksliede beginnen, seien Dr. Zimmers Ergebnisse kurz wiedergegeben[1]): „Am wichtigsten ist unter allen Tonschlüssen selbstverständlich der Endtonschluß. Er gleicht dem Punkte, den man in der Schrift nach Vollendung eines Gedankens setzt. Mit 5 Ausnahmen schließen unsere Lieder sämtlich in der Tonika. Neben der Tonika wird, jedoch seltener, auch die Terz für den Endtonschluß gebraucht. Der Terzenschluß ist also nicht nur der seltenere, sondern auch jüngeren Datums. Er zeigt durchaus lyrischen Charakter und findet sich daher fast nur in lyrischen Liedern, zumal in denen Schwabens. Unter den von E. Meier (Schwäbische Volkslieder, Berlin 1855) mitgeteilten 31 schwäbischen Melodien schließen 21 in der Terz, eine (Nr. 2) übrigens auch in der Quinte! Vgl. Silcher, Deutsche Volkslieder, 2. Aufl., Leipzig 1877, S. 8: „In anderen Sammlungen findet man oft bei dieser neueren („Morgen muß ich fort von hier"), wie auch bei anderen älteren Volksweisen, die Schlußterz unpassend in den Grundton umgeändert, während sie, namentlich als langsam verhallender Akzentton, von eigentümlicher Wirkung ist. Die Freunde solcher Änderungen scheinen indessen mit dem schwäbischen Volksgesang nicht genug bekannt zu sein."

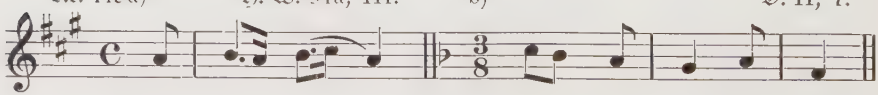
a) Tonschlüsse im Tonikaton (1 oder 8).

Dr. Zimmer bezeichnet diesen Tonschluß als den wichtigsten. Dies ist in Franken für die Ditfurthsche Sammlung (400 weltliche Lieder) zutreffend, für die neuere Sammlung H. W. jedoch nicht. Hier haben etwa zwei Drittel der Lieder den Tonschluß in der Terz.

Die Tonikatonschlüsse lassen sich folgendermaßen gruppieren:

1. der Tonikaton wird von der oberen (großen) Sekunde aus erreicht. Diese Form ist bei weitem die häufigste.
2. Der Tonikaton wird von der unteren (kleinen) Sekunde aus erreicht. Diese Schlußform ist weniger häufig als die erstere.
3. Der Tonikaton wird von der oberen (großen) Terz aus erreicht. Diese Form ist selten und hat ganz den schwebenden Charakter des Terzschlusses.

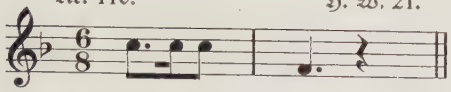
Nr. 115a) H. W. 94a, III. b) D. II, 7.



4. Der Tonikaton wird von der oberen Quinte aus erreicht. Diese sehr seltene Schlußform ist bei Ditfurth nicht zu finden, in fränkischen Kinderliedern jedoch tritt sie auf. Das folgende Beispiel ist dem pfälzischen Liede entnommen:

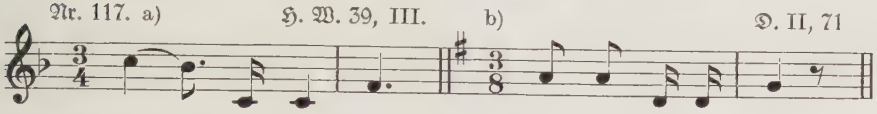
[1]) Zimmer, „Studien". S. 50ff.

Nr. 116. H. W. 21.



5. Der Tonikaton wird von der unteren Quarte aus erreicht. Auch diese Schlußform ist eine Seltenheit im fränkischen Volkslied.

Nr. 117. a) H. W. 39, III. b) D. II, 71



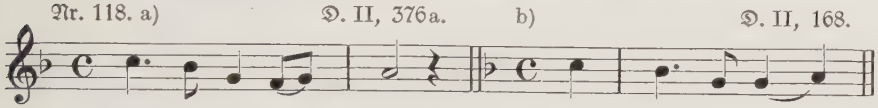
Andere Tonikatonschlüsse finden sich im fränkischen Volksliede nicht.

b) Tonschlüsse in der Terz (im 3. Tonleiterton).

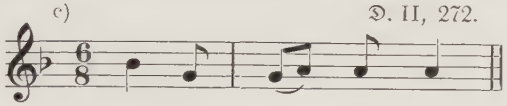
Der Terzschluß scheint für die Beurteilung des fränkischen Volksliedes von einiger Bedeutung zu sein. Deshalb seien alle typischen Formen desselben mitgeteilt:

1. Der Schlußton wird von der unteren (großen) Sekunde aus erreicht.

Nr. 118. a) D. II, 376a. b) D. II, 168.

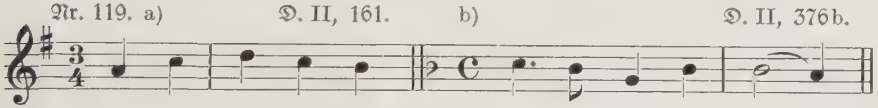


c) D. II, 272.

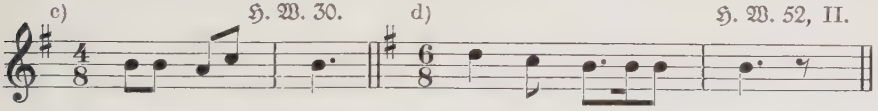


2. Der Schlußton wird von der oberen (kleinen) Sekunde aus erreicht.

Nr. 119. a) D. II, 161. b) D. II, 376b.

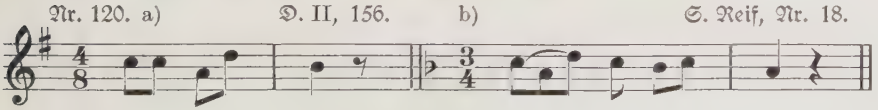


c) H. W. 30. d) H. W. 52, II.

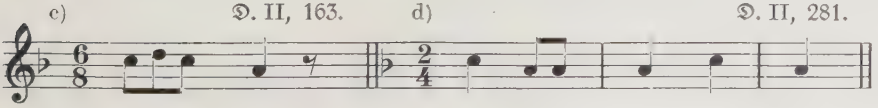


3. Der Schlußton wird von der oberen (kleinen) Terz aus erreicht.

Nr. 120. a) D. II, 156. b) S. Reif, Nr. 18.



c) D. II, 163. d) D. II, 281.



Eine ziffernmäßige Darstellung dieser Tonschlüsse ergibt folgende Bilder:

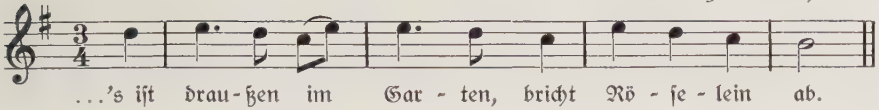
Nr. 118 a)	54212	3
Nr. 118 b)	542	23
Nr. 118 c)	42	2333
Nr. 119 a)	24	543
Nr. 119 b)	5424	43
Nr. 119 c)	3324	3
Nr. 119 d)	54333	3
Nr. 120 a)	4425	3
Nr. 120 b)	536545	3
Nr. 120 c)	565	3
Nr. 120 d)	533	353

Zu diesen Formeln noch einige Bemerkungen:

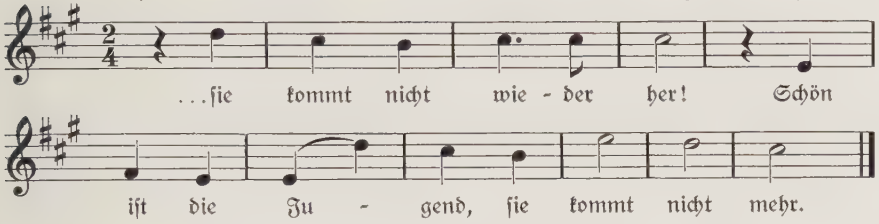
Die Schlüsse zeigen trotz des gleichen Endtones doch eine große Verschiedenheit. Sie sind gegenüber den Tonikaschlüssen noch wesentlich mannigfaltiger. Wichtig ist zunächst, auf welche Art der Schlußton erreicht wird. Weiter beachte man, daß der Schlußton mit dem vorausgehenden eine Schleife bildet. Nr. 118c bringt eine zweimalige Wiederholung des Schlußtones. Es ist doch jedenfalls bezeichnend, daß auch der letzte Ton die Terz festhält und nicht etwa in den Grundton abspringt. Nr. 120a und b stellen die beliebtesten Schlußwendungen dar. Sie zeichnen sich durch vornehme Eleganz aus. Nr. 120c bringt einen „Bremston" (Sekundausbiegung nach oben) an, um den Fall in den Schlußton etwas zu mildern. Nr. 120d hat durch die vorherige starke Betonung des Schlußtones eine gewisse Härte erhalten. Man beachte ferner, wie vorsichtig die Melodie in der Regel den Schlußton vermeidet, um die Schlußwirkung nicht zu beeinträchtigen. Sicher ein Zeichen künstlerischer Veranlagung! Die Fälle, wie bei Nr. 118, sind verhältnismäßig selten. Ebenso finden sich die Schlußtonwiederholungen im fränkischen Volkslied nur in ganz geringer Anzahl. Am geläufigsten ist dem Franken die schwebende Schlußformel 120a und b, wie bereits gesagt. Es ist, als sei hier das Schweben des sich zur Erde niederlassenden Vogels nachgeahmt. In sanften Wellenlinien senkt sich die Melodie, macht vor dem Schlußton noch eine leichte Ausbiegung nach oben — ein letzter Rest des großen Schwunges —, um sich dann, dem Vogel gleich, der die Flügel zusammenlegt, im Fall der kleinen Terz niederzulassen. Zu Nr. 120a ließe sich in diesem Zusammenhang noch sagen: Der Schlußton ist bereits fixiert durch das c des vorletzten Taktes. Dieser steht unter dem Zeichen: Dominante. Die folgenden Töne a und d sind nur Verzögerungstöne. Sie könnten auch einzeln auftreten, die Linie würde dann aber nicht diesen schwebenden Charakter haben.

Der Terzschluß kann auch entstanden sein aus einer Begleitstimme, die über der eigentlichen Melodie liegt. (Sie bildet nach der Bezeichnung im Jodler einen sog. „Überschlag".) Folgende Fälle zeugen für diese Annahme:

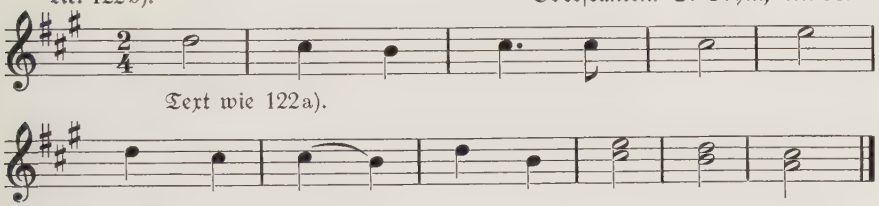
Nr. 121. H. W. 98b, II.



Nr. 122a). H. W. 109a, III.



Nr. 122b). Oberfranken. S. Böhm, Nr. 91.



Wenn es sich hier auch um eine Nebenstimme handelt, so ist doch auffallend, daß der Franke diesen Schluß außerordentlich gerne bildet. Solche Schlüsse sind ein Beweis für harmonisches Denken. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß die Mehrzahl der Terzschlüsse auf solche Art entstanden sind. Nr. 121 zeigt nicht allein in den beiden letzten Takten die zweistimmige Anlage, die Unterterz kann schon früher untergelegt werden. Nr. 122a und b offenbaren durch die übergelegte Terz die große Freude an Klang und Glanz, die offene und starke Gefühlsbetonung.

Einige zweistimmige Terzschlußformeln kehren immer wieder:

1. der geradlinige Schluß von Nr. 122b und
2. der schwebende Schluß, welcher der häufigere ist:

Nr. 123a).

Zu diesen schwebenden Schlußbildungen zählen auch die Halbschlüsse auf der Dominante mit folgendem typischen Verlauf:

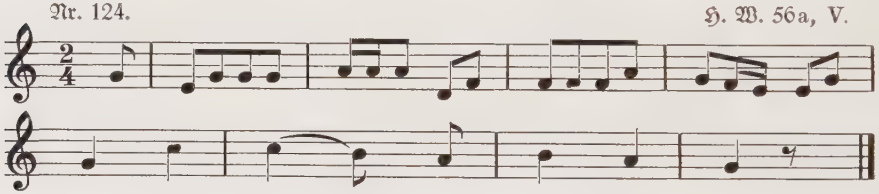
Nr. 123b). Ditf. I, 90.

Auch der Zeilenschluß auf der Tonika verläuft vielfach ähnlich. Siehe Nr. 97: „...nachts bei trübem Lampenschein...".

c) Tonschlüsse in der Dominante (5. Tonleiterton).

Ditfurth[1]) sagt hierzu folgendes: „...daß sie Melodien zuweilen nicht auf dem Grundton oder dessen Terz enden, sondern auf der Sekunde und so, in Begleitung der zweiten Stimme als Quint darunter, mit dem Dominantakkorde, mithin in sich keinen beruhigenden Schluß gewähren. Diese Erscheinung wird aber durch eine andere besondere Eigentümlichkeit des Volksgesanges wieder ausgeglichen, nämlich darin, unmittelbar hinter den eigentlichen Hauptliedern, besonders den tragischen (gewissermaßen also als Ausgleich) noch ganz kurze, für sich bestehende Verse heitern Inhaltes, in gleichartiger Melodie zu singen." Ditfurths zweiter Teil enthält folgende Melodien, die in der Dominante schließen: Nr. 40, 55, 151, 279, 384. Die handschriftlichen Sammlungen weisen ähnliche Schlüsse nicht auf. Im Pfälzer Volkslied ist diese Erscheinung häufiger. Ein Beispiel sei angeführt:

Nr. 124. H. W. 56a, V.

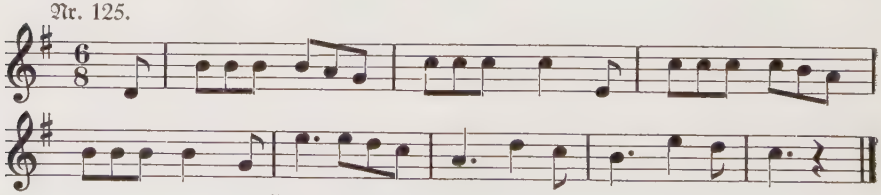


Ähnliche Schlüsse zeigen: H. W. Nr. 65b, 94b, II, 276b, 123c. H. W. Nr. 146 enthält zwei Fassungen, von denen die eine tonal bleibt, die andere jedoch sich in einfacher Transposition nach der Dominante wendet. Vielfach handelt es sich nicht um eine Modulation, sondern nur um eine Wendung nach der Dominante hin (vgl. S. 76).

d) Tonschlüsse in der Subdominante (4. Tonleiterton).

Ein vereinzelter Fall liegt in H. W. Nr. 185, II vor, der seiner Abnormität halber mitgeteilt sei:

Nr. 125.



G: IV.
C: I (der Ton f wird vermieden).

Zusammenfassung:

Der Tonikaschluß ist im deutschen Volksliede so allgemein, daß man in seiner Bildung im fränkischen Liede keine Eigenart erblicken kann. Alle Einzelfälle der Tonikaschlußbildung, die S. 90 f. aufgeführt sind, kommen auch im allgemein deutschen Volksliede vor.

[1]) Ditfurth, „Fränkische Volkslieder", 2. Teil. Vorwort S. 34.

Wesentlichere Resultate ergeben sich aus den Betrachtungen der Terzschlüsse.

O. Schell bezeichnet — wie bereits angeführt — den Alemannen als den geborenen Lyriker. Dr. Zimmer schließt sich dem an und bringt damit den Terzschluß in Verbindung. Diesen Ansichten möchte Verfasser folgende Ergebnisse an die Seite stellen:

1. Die Volkslieder der badischen Pfalz (E. Marriage) haben zu $^1/_3$ Terzschlüsse.
2. Von den 400 weltlichen Volksliedern der Sammlung Ditfurths sind 111 mit Terzschluß versehen.
3. Von den 378 Liedern der Rheinpfalz (H. W.) haben zirka $^2/_3$ Terzschlüsse.

Verfasser fühlt sich auf Grund dieser Beobachtungen berechtigt, folgende Fragen zu stellen:

1. Ist der Franke nicht auch Anhänger des Terzschlusses?
2. Wenn schon solche Schlüsse älteren Liedern angehängt wurden, zeigt sich darin nicht eine Stammeseigenart?
3. Ist der häufige Terzschluß nicht ein wesentliches Merkmal des fränkischen Liedes?
4. Ist dem Franken nicht ebenso wie dem Schwaben Sinn für Lyrik zuzusprechen?[1])

Die Terz, der „Charakterton" nach J. Achtélik[2]), ist besonders ausdrucksvoll, aber doch auch etwas unbestimmt und verschwommen für den Ausdruck einer Tonart. Der Franke hat eine Vorliebe dafür, sein Lied nicht absolut zu schließen. Vielleicht ist der Terzschluß ein romantisches Moment? Die Zunahme der Terzschlußbildungen im Laufe des 19. Jahrhunderts spräche für diese Annahme.

Der häufige Terzschluß ist sicher ein Merkmal des fränkischen Charakters; denn er gibt dem Liede eine gewisse Weichheit, dem Schlusse etwas Unbestimmtes, Irrationales. Man erkennt daraus deutlich des Franken Freude am Stimmungshaften, an Klang und Glanz. Auch starke Lebensfreude und Genußfreudigkeit verraten diese Terzschlüsse. Vorliebe für weiche Stimmung zeigt auch das Volkslied der Unterschwaben und ist darum leicht verständlich, daß beide Stämme sich hier gleichen. Der Bayer schließt gerne im Tonikaton, auf fester Grundlage und hat wenig Freude an diesem Etwas-im-Ungewissen-halten, Schwebenden. Ob man damit die Veranlagung für Lyrik in Verbindung bringen kann, mag möglich sein, jedenfalls aber dürfte man dann den Franken nicht übergehen. Die Freude am Klanggenuß, die Gefühlsausgabe ist jedenfalls beim Franken weit größer als beim Schwaben. Ganz rational Veranlagte wollen dies allerdings den Franken- und Pfälzerweinen zuschreiben.

---

[1]) Die starke ornamentale Ausmalung der fränkischen Möbel beispielsweise gegenüber einer Zurückhaltung in dieser Beziehung beim Schwaben, ebenso die künstlerische Ausschmückung des fränkischen Dorfes unterstützen eine Meinung zugunsten des Franken.

[2]) J. Achtélik, „Der Naturklang". 1. Teil, S. 24.

Die Schlüsse in der Ober- und Unterdominante sind nur Seltenheiten im fränkischen Liede, keine typischen Merkmale.

Über mehrstimmige Schlüsse siehe auch unter „Mehrstimmigkeit".

Schleifen im fränkischen Volkslied.

Eine sehr auffallende Erscheinung im fränkischen Volkslied sind Schleifen, Aneinanderbindungen von verschiedenen Tönen. Es werden auf eine Silbe zwei oder mehrere Töne gesungen. Schleifen treten am weltlichen wie am geistlichen Volksliede in großer Zahl auf und selbst die plane Choralmelodie bleibt davon nicht verschont. Es ist ganz selbstverständlich, daß ein Lied mit vielen Schleifen einen gebundenen Charakter erhält. Die zahlreichen Schleifen im fränkischen Volksliede beweisen des Franken Vorliebe für die weich gehaltene Linie. Auch sein starker Gestaltungs- und Formungssinn kommt darin zum Ausdruck.

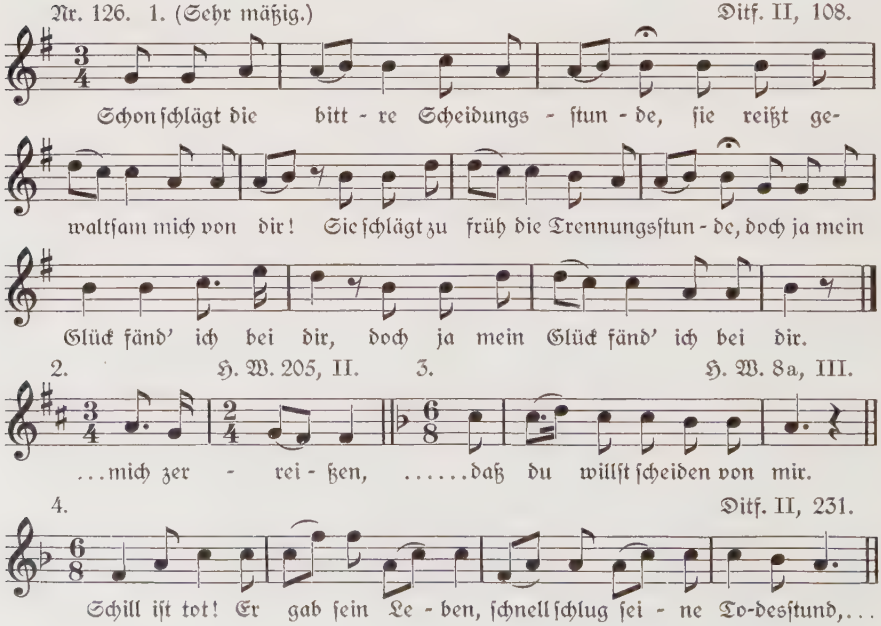
Die Schleifen sind nicht alle gleich gebaut, sie lassen bei näherem Zusehen große Unterschiede erkennen.

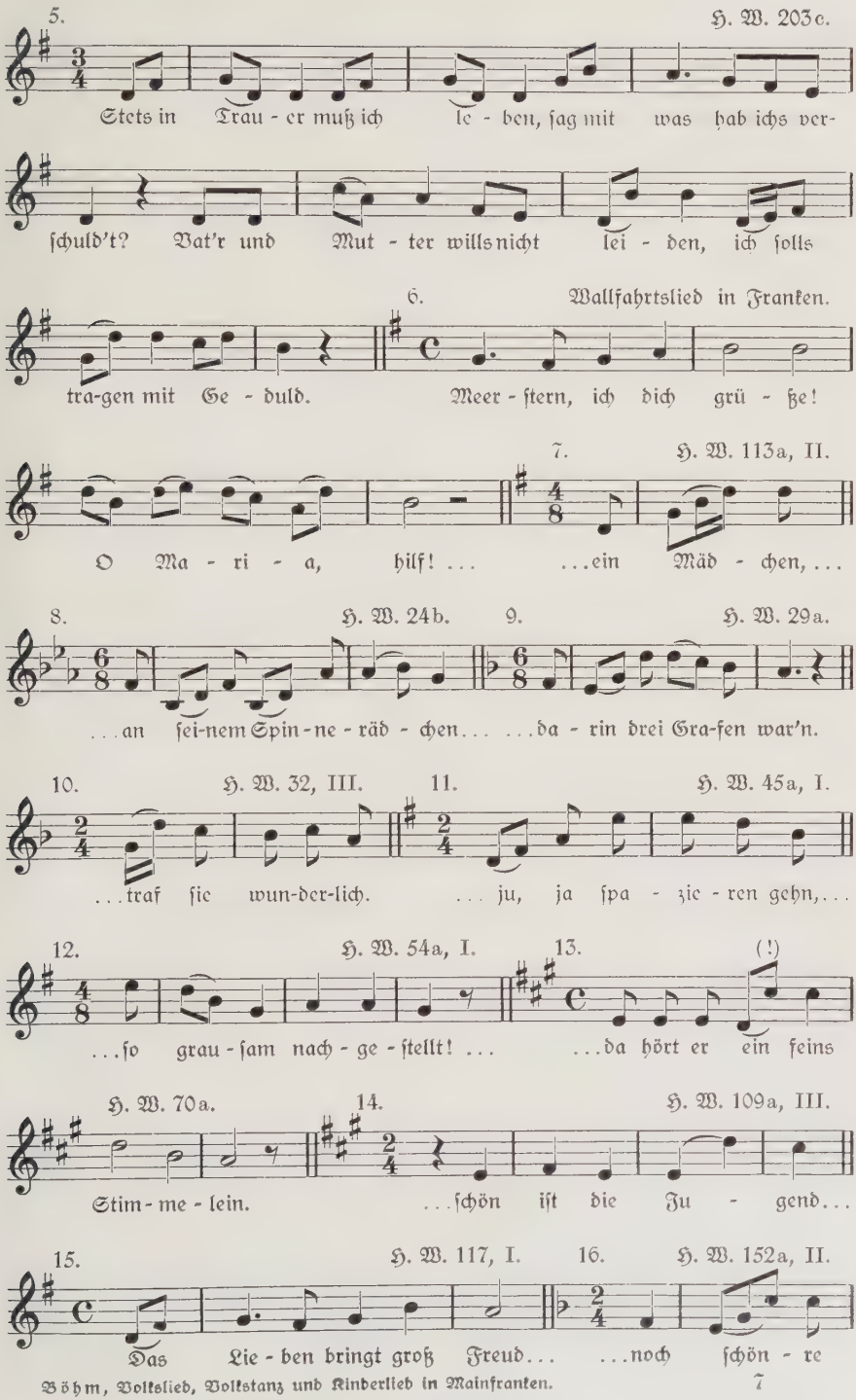
Ob diese Manier mit dem gregorianischen Choral zusammenhängen mag, ist schwer zu sagen. Ausgeschlossen erscheint dies nicht; denn es finden sich dort ähnliche Bindungen sehr häufig und weiter ist das geistliche Volkslied in katholischen Gegenden (die in stetiger Fühlung mit der Gregorianik blieben) besonders reich an Schleifen. Die große Mehrzahl der Schleifenbildungen ist jedoch stimmphysiologisch begründet.

Suchen wir zunächst Ordnung in das umfangreiche Material zu bringen:

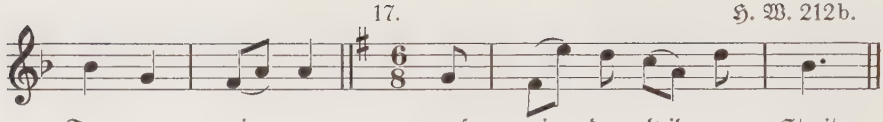
a) Schleifen mit 2 Tönen:

Nr. 126. 1. (Sehr mäßig.) Ditf. II, 108.

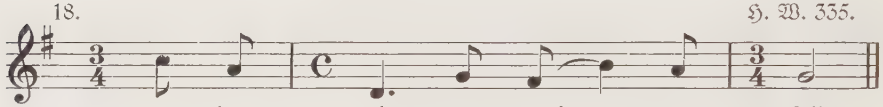



5.
H. W. 203c.
Stets in Trau - er muß ich le - ben, ſag mit was hab ichs ver-
ſchuld't? Vat'r und Mut - ter wills nicht lei - den, ich ſolls
6.
Wallfahrtslied in Franken.
tra-gen mit Ge - duld.
Meer - ſtern, ich dich grü - ße!
7.
H. W. 113a, II.
O Ma - ri - a, hilf! ...
...ein Mäd - chen, ...
8.
H. W. 24b.
...an ſei-nem Spin-ne - räd - chen...
9.
H. W. 29a.
...da - rin drei Gra-fen war'n.
10.
H. W. 32, III.
...traf ſie wun-der-lich.
11.
H. W. 45a, I.
... ju, ja ſpa - zie - ren gehn, ...
12.
H. W. 54a, I.
...ſo grau - ſam nach - ge - ſtellt! ...
13.
(!)
...da hört er ein feins
H. W. 70a.
Stim - me - lein.
14.
H. W. 109a, III.
...ſchön iſt die Ju - gend...
15.
H. W. 117, I.
Das Lie - ben bringt groß Freud...
16.
H. W. 152a, II.
...noch ſchön - re

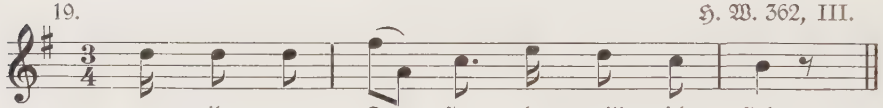
17. H. W. 212b.



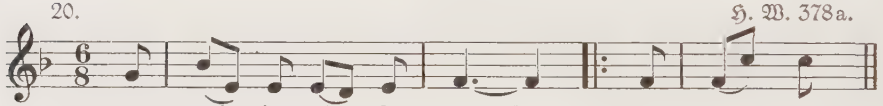
18. H. W. 335.



19. H. W. 362, III.

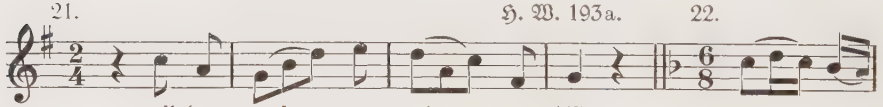


20. H. W. 378a.

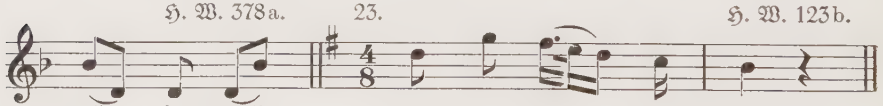


b) Schleifen mit 3 und mehreren Tönen:

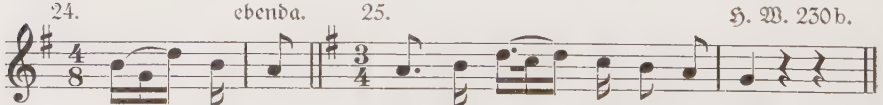
21. H. W. 193a. 22.



H. W. 378a. 23. H. W. 123b.



24. ebenda. 25. H. W. 230b.



26. H. W. 276. 27.

H. W. 97a, IV. 28. H. W. 21.

Schleifen im fränkischen Volksliede.

a) Mit 2 Tönen:

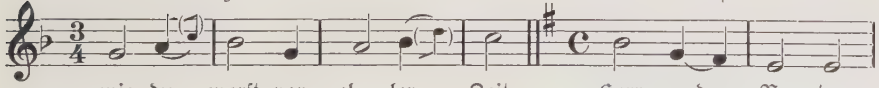
Intervall	Richtung	Beispiel Nr. 126	Verbindung von
Sekunde . . .	aufwärts	1, 3, 6	2—3, 5—6
	abwärts	1, 2, 22	5—4, 8—7, 4—3
Terz	aufwärts	4	1—3, 3—5
	abwärts	6, 12	5—3
Quarte	aufwärts	4, 6, 18	5—8, 2—5, 3—6
	abwärts	5	8—5
Quinte . . .	aufwärts	5, 10	1—5, 2—6
	abwärts	20	11—7
Sexte	aufwärts	5, 22	5—10, 6—11
	abwärts	19, 22	7—2, 11—6
Septe	aufwärts	14, 13, 17	5—11, 4—10(!), 3—9
	abwärts	nicht vorhanden	
Oktave . . .		nicht vorhanden	

b) Mit mehreren Tönen:

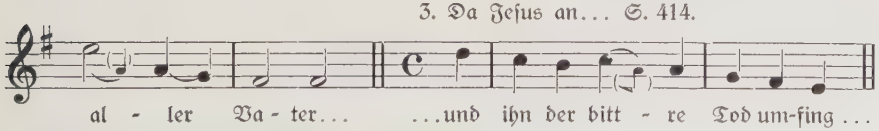
26, 22	2—3—2, 5—6—5
25	5—4—5, 5—8—5 (bei
23	7—6—5 [Beck)
7, 21	1—3—5
16	7—11—16
24	3—1—5
21	5—2—4
28	1—3—5—8
27	1—3—2—6—5
H. W. 125b	1—2—3—4—5—8—3

Schleifen am Choral.

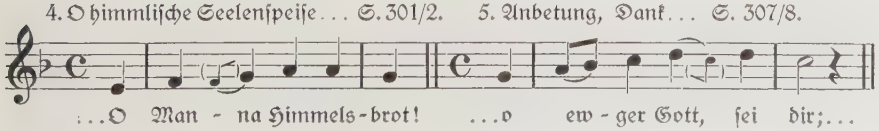
Nr. 127. 1. Großer Gott... S. 705. 2. Aus der Tiefe... S. 296.



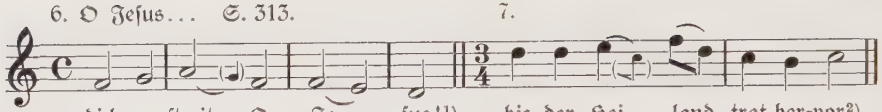
3. Da Jesus an... S. 414.



4. O himmlische Seelenspeise... S. 301/2. 5. Anbetung, Dank... S. 307/8.



6. O Jesus... S. 313. 7.



...dich nur streit. O Je - sus![1]) ...bis der Hei - land trat her-vor[2]).

Verfasser hat diese Beispiele aus eigener Beobachtung gesammelt. Es handelt sich hier um Schleifen, die beim Gesange durch das Volk ausgeführt werden, jedoch in der ursprünglichen Melodieform nicht vorhanden sind. Die Schleiftöne sind mit kleinen Noten eingezeichnet.

Gerade diese Schleifen geben vorzüglich Aufschluß über ihren Zweck.

1. Art:

Der klarste Fall ist Schleife 6. Der eingeschobene Ton g füllt den Terzsprung aus, ebnet quasi den Weg. Neben dieser Durchgangsschleife stehen von Nr. 126 folgende Fälle: Beispiel 15 (ausgefüllter Quartschritt), Beispiel 11 und 12 (ausgefüllte Quinte), Beispiel 16 (ausgefüllte Sexte), Beispiel 8 und 9 (ausgefüllte Septe), Beispiel 28 (ausgefüllte Oktave) (Durchgang Nr. 9).

2. Art:

Die zweite Art der Schleifen hat den Zweck, Sprünge insofern abzuschwächen, als der zu erreichende Ton angeschleift, antizipiert wird. Dadurch wird die Höhe nicht geradlinig, sondern schwunghaft genommen. (Der Sprung selbst wird nicht ausgefüllt.) Gerade Linien sind im fränkischen Liede wenig beliebt und werden gerne durchbrochen (siehe unter 3.). Hierher gehören folgende Beispiele: Nr. 127, 2 und 3. Die dadurch entstehende Tonwiederholung kann auch vor dem Sprunge stehen: Nr. 127, 4. Von den Liedbeispielen gehören hierher: Nr. 126, 1, 2, 4, 5, 7 (mit Zwischenton), 13, 16 (mit Zwischenton), 20, 22.

3. Art:

Eine dritte Art bilden die Schleifen, bei welchen eine gewisse Geradlinigkeit durchbrochen und die Höhe mittels Schwung genommen wird. Die Schleife an Nr. 127, 1 zeigt dieses Prinzip am deutlichsten. Auch in Nr. 127, 7 wird die gerade Linie in eine schwungvolle verändert. Nr. 127, 5 ist ein Beweis dafür, daß es dem Volksmund schwer fällt, eine gewisse Tonhöhe (Spannung) durch Tonwiederholung gleichmäßig zu halten. Die eingeschobene Schleife gibt neuen Schwung und neue Kraft. (Der Schleifenton übersteigt nicht selten die Spannungshöhe der Melodie.) An Liedbeispielen zählen hierher: Nr. 126, 21, wo in Schleife 2 der Ton fis schwebend erreicht wird, Nr. 126, 17 mit Unterbrechung der Geradlinigkeit in Schleife 2, Nr. 126, 25 und 26 halten mittels Schleifen die Höhe (Spannung).

4. Art:

Die vierte Art von Schleifen könnte man die rein künstlerischen nennen, die wirkliche Verzierungen darstellen. Sie zeigen besonders deutlich den reichen

[1]) Nr. 1—6 aus: Gebet- und Gesangbuch für Bamberg. 1913.

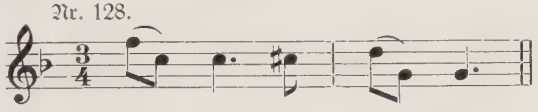
[2]) Aus: „Psälterlein" v. Josef Mohr, 4. Aufl. Regensburg 1894. Nr. 245.

Formungssinn und den starken Gestaltungswillen des Franken. Hierher gehören auch jene Schleifen, die eine glatte Tonwiederholung umgehen, und die obere (Nr. 126, 3, 6, 10, 26, 18, 22) oder untere Wechselnote, auch Unterterz (oder evtl. auch selten die Quarte) berühren (Nr. 126, 6, 20, 24, 25). Auch größere Schleifen, die aber immer sanfte Wellenlinien bilden (Nr. 126, 27), finden sich im fränkischen Volksliede ziemlich häufig (siehe H. W. Nr. 152b).

Bei allen Schleifen spielen — wie oben bereits erwähnt — sicher stimmphysiologische Gründe eine Hauptrolle. Es kann wohl gesagt werden, daß der Naturfänger stets so singt, wie es ihm am leichtesten und bequemsten (nicht am einfachsten; denn das Einfachste ist nicht immer auch das Bequemste) fällt. Die Schleifen geben der Melodie einen weicheren, gebundeneren, herzlicheren Ton. Daß sie im fränkischen Liede so häufig auftreten, ist in dem weichen Gemüte des Franken begründet.

Verfasser möchte bei diesem Kapitel — ohne gewisse Folgerungen zu ziehen — doch nicht unterlassen, auf eine Erscheinung in der Musikgeschichte hinzuweisen, die sich mit den Schleifen der 2. Art vollkommen deckt: auf die Schleifen der Mannheimer Schule. Es handelt sich hierbei ebenfalls um Antizipationsschleifen. Das folgende Beispiel ist dem zweiten Satz Lento des Orchestertrios Nr. 5 v. J. Stamitz entnommen:

Nr. 128.



Verfasser neigt zu der Ansicht, daß diese „Seufzer" einer Kunstmusik dem Volksmund abgelauscht wurden. Merkwürdigerweise finden sich im Volkslied der Rheinpfalz unter dem Volkslied aller deutschen Stämme die meisten Schleifen. Verfasser möchte jedoch auch bemerken, daß J. Stamitz in Deutsch-Brod in Böhmen geboren ist; auch verweist er auf Beispiel Nr. 7 von Smetana.

Die angeführten Schleifen sind besonders elegischen, ruhig gehaltenen Liedern eigen. Ihre Auswirkung bedarf ja einiger Zeit und würden sie bei frischen Liedern den lebhaften Melodiegang aufhalten, verzögern. Sie stellen nicht die einfachste Linienbildung, sicher aber die natürlichste Singart dar. Das Volk folgt hier in erster Linie nicht künstlerischen Impulsen, sondern dem natürlichen Hang zur Bequemlichkeit.

Die Schleifen des bayrischen Volksliedes (siehe Nr. 33) bewegen sich mit Vorliebe im Akkordmaterial. Nr. 33 zeigt sowohl Antizipationsschleifen, als auch solche, die nur bei Akkordtönen Anwendung finden. Auch hier finden sich bei Bayern und Franken Unterschiede. Während erstere auch in der Anwendung der Schleifen ihrer Eigenart, möglichst nur harmonische Töne zu berühren, treu bleiben und dadurch ihrer Melodie den Vorzug der Frische, Lebendigkeit, Ungebundenheit und Ursprünglichkeit geben, hat der Franke eine gewisse Vorliebe dafür, die Töne geschmackvoll stufenweise aneinander zu binden, größere Unebenheiten zu überbrücken oder auch zu mildern, die Ecken und Härten abzuschleifen.

Tonbilder und melodische Formeln im fränkischen Volkslied.

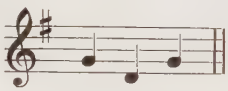
Zu den eben besprochenen Schleifen sollen noch einige melodische Wendungen angeführt werden, die im fränkischen Liede sehr häufig wiederkehren.

Zunächst seien die Tonbilder erwähnt, die Dr. Zimmer in seiner bekannten Schrift „Studien über das deutsche Volkslied" aufstellt[1]). Er äußert sich folgendermaßen:

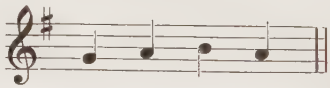
„Die Zusammenstellung zeigt, welche unendliche Mannigfaltigkeit aus den einfachsten Formen hervorgeht. Es sind Blumen, einfache und gefüllte, alle verschieden an Farbe, Form und Duft, und in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit doch alle auf mehrere und zuletzt eine gemeinschaftliche Grundform zurückzuführen. Aber es sind Wald- und Feldblumen, nicht im Treibhause gezogen und darum charakteristisch unterschieden von den Erzeugnissen der Kunst."

Dr. Zimmer unterscheidet folgende Gruppen:

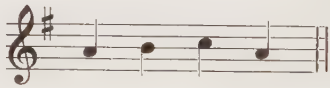
Gruppe A: Tonikabilder T—T (1, 3, 5 Anfang und Schluß), z. B.



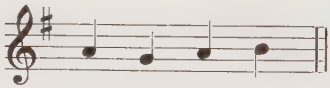
Gruppe B: T—D, z. B.



Gruppe C: Dominantbilder D—D, z. B.

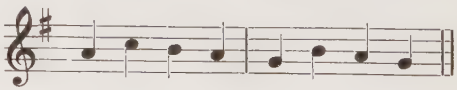


Gruppe D: D—T, z. B.



Gruppe E: Echobilder, z. B.

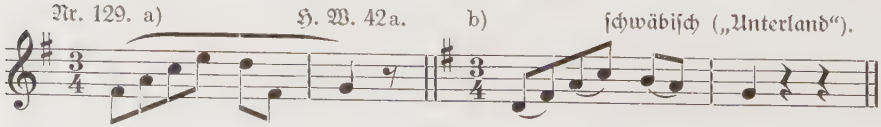
Gruppe F: Melod. Fortschreitungen, (Sequenzen) z. B.



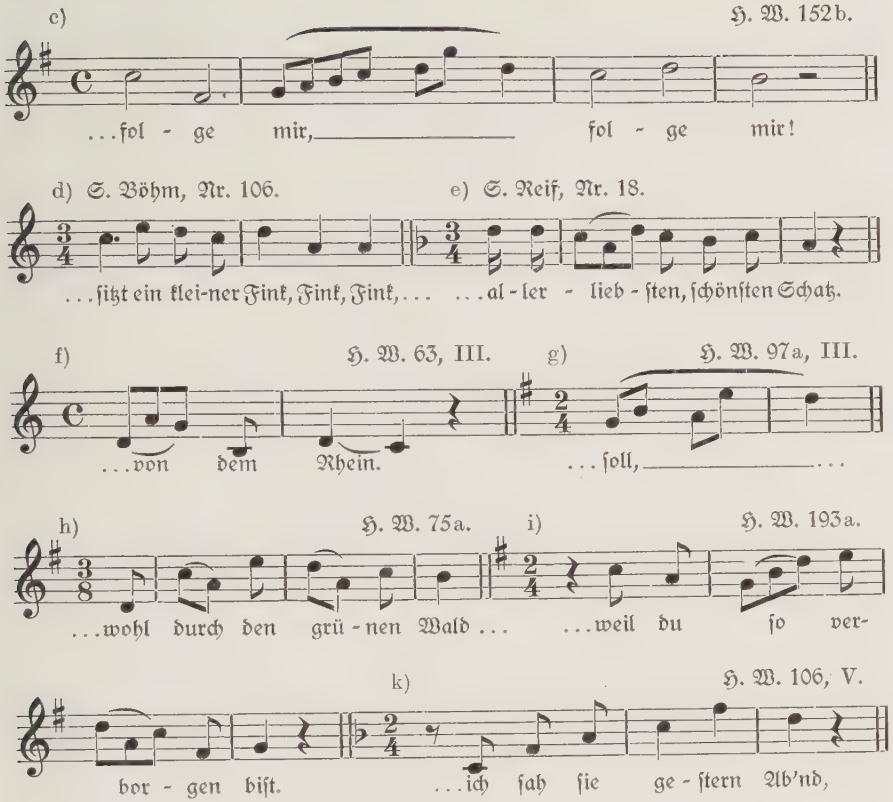
Es dürfte zu weit führen, alle im fränkischen Volksliede möglichen Tonbilder anzugeben. Es sei nur festgestellt, daß die Tonbilder, die Dr. Zimmer im allgemein deutschen Volksliede angibt, sich allesamt im fränkischen Liede vorfinden.

Melodische Formeln.

Nr. 129. a) H. W. 42a. b) schwäbisch („Unterland").



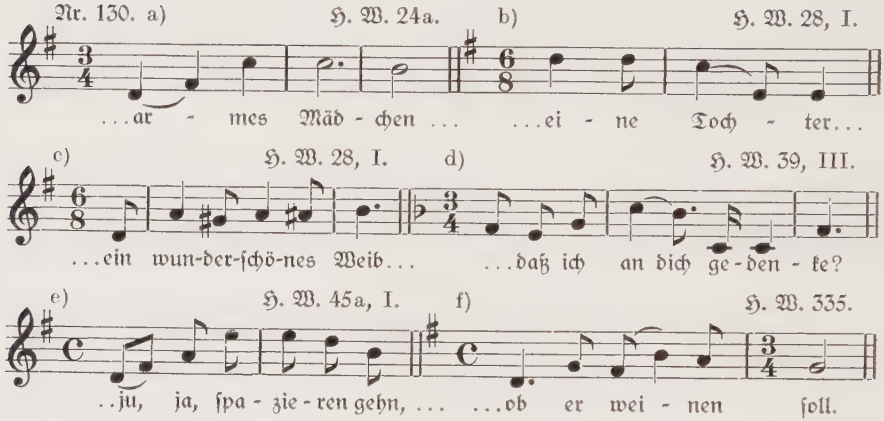
[1]) Dr. Zimmer, „Studien". S. 15ff.



Man vergleiche die beiden Melodieausſchnitte Nr. 129a und b. Sie ſehen gleichartig aus und ſind ihrem Charakter nach doch ſehr verſchieden, ja ſogar kennzeichnend für fränkiſch und ſchwäbiſch. Beiſpiel a) beginnt die Akkordtonreihe nicht mit dem Grundton, ſondern mit der Terz und macht von hier aus einen eleganten Bogen mit elaſtiſcher Abbiegung zum Leiteton und Einmündung in den Schluß. Die Eleganz dieſer Wendung iſt zwingend und hat etwas Unwiderſtehliches in ſich. Es iſt eine gewählte Ausdrucksweiſe mit natürlichen T- und D-Mitteln. Beiſpiel b) beginnt vom Boden aus: ſtarke Betonung des Grundes. Der darauf angelegte Bau zeigt ſich klar, nüchtern, durchſichtig und ſolid. Die Dominant 7 iſt bereits eine Höhe, die wegen einer gewiſſen Verpflichtung der Grundlage gegenüber nicht gut überſchritten werden darf. Die Fortführung zur Tonika geſchieht kunſtlos, indem man einfach mechaniſch in ſie hinabſinkt. Es iſt ein geradliniges Auf- und Abſteigen, das aber bei a) elegante Abbiegungen erfährt. Auch iſt bei a) die Grundlage der Dominante nicht betont, was weſentlich dazu beiträgt, daß die Figur etwas Schwebendes, Nicht-an-der-Erde-haftendes erhält.

Eleganz und ſchwebende Haltung kennzeichnen auch die Beiſpiele 219c, d, e, f, g, h, i, k, die durch unzählige Fälle vermehrt werden könnten.

Sentimentale Wendungen.



Diese Wendungen sind wie die „eleganten" Melodieführungen sicher neueren Datums und wohl — wie Verfasser scheint — Folgeerscheinungen einer Zeit, die einer falschen Gefühlsromantik huldigte. Kunstlieder, wie etwa „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn", haben das Volk darin nicht zum Segen des eigentlichen Volksliedes unterstützt. Zu den angeführten Beispielen, die durch sentimentale Vorhalte, wie 4—3 (130a) oder 6—5 (130f), durch den schmachtenden Seufzer (130b), durch die sprunghafte Anwendung der None (130c), durch den Absprung der Dominant 7 (130d) oder durch die Anwendung chromatischer Töne (130e) süßlich wirken, gehören auch die bei den Tonschritten erwähnte überm. Quarte und die verm. Quinte.

Die sentimentalen Wendungen sind vielfach auf Kunstlieder zurückzuführen, die an der überhandgenommenen Verweichlichung der Volkslieder große Schuld tragen. Bei Ditfurth sind diese Fälle noch bei weitem weniger häufig als etwa in der neueren Sammlung von Heeger und Wüst, die eine große Anzahl aufweist. Man kann also von einer Zunahme der Verweichlichung des Volksliedes seit Ditfurth (1855) sprechen.

Der Fall 130e führt uns zu den

tonleiterfremden Tönen im Volkslied.

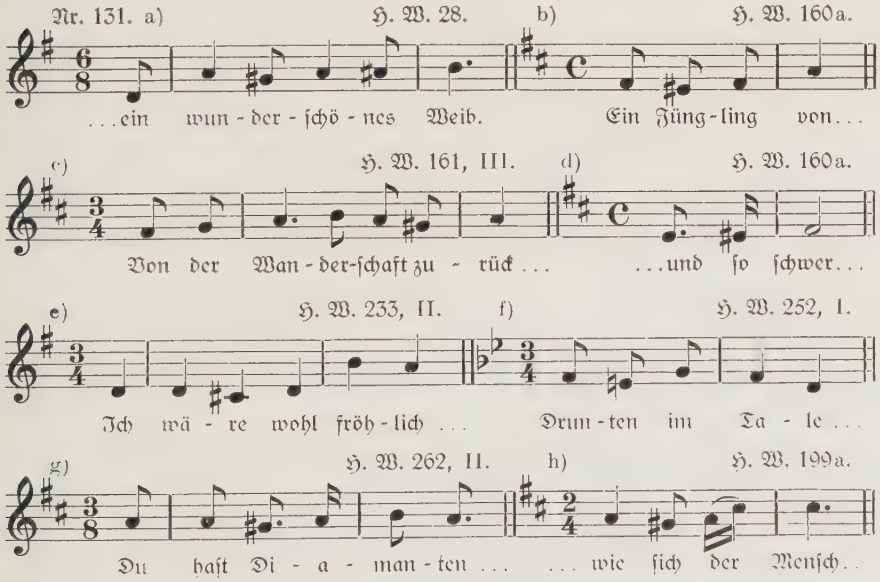
Die große Mehrzahl der fränkischen Volkslieder ist rein tonal gehalten und verläßt die Haupttonart nicht. Wie der Bauer gerne in seinem Gehöft bleibt und nur ungern über die Gemarken seines Dorfes hinauswandert, so bleiben auch seine Lieder gerne in der harmonischen Umzäunung der Tonart. Dies ist bei dem Kapitel „Modulationen" bereits gesagt worden. Hin und wieder aber — und das ist wiederum auf die Neuzeit zutreffend — tritt doch eine Modulation, eine Wanderung der Melodie in die nächste Umgebung ein: die Modulation in die Dominante. Dies geschieht stets mittels Erhöhung des vierten Tones der Tonleiter. Bei Ditfurth finden sich solche Erschei-

nungen in Band 2, Nr. 11, 14, 46b, 49, 160, 208, 215, 317, 364. Nr. 293 ist das einzige Beispiel, das die natürliche 7. Stufe erniedrigt, um sich dadurch vorübergehend in die S zu wenden. Zu letztem Beispiel gesellt sich aus H. W. nur Nr. 182a III.

In der neueren Sammlung H. W. finden sich auch Modifizierungen der 1. und 2. Stufe. Die Erhöhung der 4. Stufe ist die am häufigsten auftretende Veränderung im fränkischen (und wohl überhaupt im deutschen) Volkslied. Diese Melodien sind zumeist neueren Datums. In den vorliegenden handschriftlichen Sammlungen fränkischer Volkslieder finden sich tonleiterfremde Töne nur in drei Liedern, worunter ein Lied eine vorübergehende Erhöhung der 4. Stufe zeigt, während die beiden andern damit eine Modulation in die Dominante vornehmen. In Ostfranken ist die Erscheinung modifizierter Töne bei weitem seltener als in Westfranken.

In allen Fällen handelt es sich — und das mögen die folgenden Beispiele beweisen — um Schaffung neuer Leitetöne, um eine Angleichung der Töne, um ein enges In-Beziehung-zueinander-setzen, um ein Verwischen schärferer Konturen. (Verweichlichung!)

Besonders interessant sind die Alterierungen, die eine Modulation der Melodie nicht zur Folge haben. Sie bedeuten nur eine sentimentale Färbung der Linie.



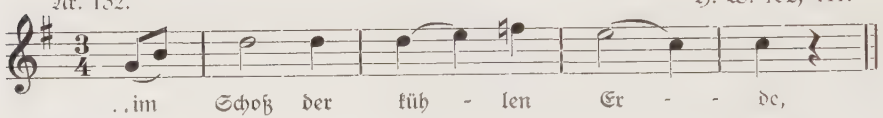
Die 1. Modifizierung von Nr. 131a ist ein engeres Beziehen zur Unterseкunde, die 2. vermeidet die etwas starre Tonwiederholung und schafft eine Vermittlung zum nächsten Sekundschritt. Die Haupttöne heben sich nicht mehr so scharf voneinander ab (siehe auch die anderen Beispiele), die Linie ist weniger kräftig geworden.

Mittels Erhöhung der 4. Stufe modulieren in die Tonart der Dominante außer den bereits genannten Fällen noch folgende Lieder:

H. W. Nr. 65b, 90c, 171 I, 248 III, 154, 216 VII, 257a III, 260a I, 264, 267 II, 319, 330, 358 I und III.

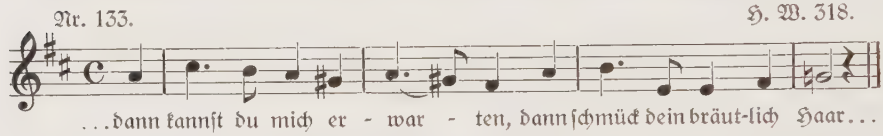
Der einzige Fall, bei welchem eine Erniedrigung der 7. Stufe mit einer vorübergehenden Wendung in die S auftritt, ist dieser:

Nr. 132. H. W. 182, III.



Ein besonderer Fall einer Modulation sei hier noch mitgeteilt:

Nr. 133. H. W. 318.



Dieses Beispiel ist deshalb merkwürdig, weil hier nicht eine normale Rückmodulation in die T, sondern eine Wendung in die S vorgenommen wird und dies in so kurzer Zeit, daß man noch zu sehr den Klang der Modulation in die D im Ohre hat. Als natürlichste Fortsetzung würde uns wohl erscheinen, wenn als Schlußton d oder auch gis gesetzt wäre; das g aber wirkt überraschend neu und unvermittelt.

Alle hier bezeichneten Lieder können mit ziemlicher Sicherheit den neueren Volksliedern zugezählt werden; vielfach sind sie populär gewordene Kunstlieder, wie man deutlich sieht an: H. W. Nr. 233 II, 252 I, 262 II.

Die Modifizierungen lassen sich wie folgt registrieren:

a) Erhöhung des 4. Tonleitertones (Leiteton zu 5),
   1. vorübergehende,
   2. zum Zwecke einer Modulation in die Dominante.

b) Erhöhung des 1. Tonleitertones (Leiteton zu 2).

c) Erhöhung des 2. Tonleitertones (Leiteton zu 3).

d) Erniedrigung des 7. Tonleitertones mit vorübergehender Wendung in die S. Diese kommt einer rückwärtsschreitenden Bewegung gleich und ist als nicht volkstümlich zu bezeichnen.

Zur Rhythmik des fränkischen Volksliedes.

1. Die Taktarten.

Die 400 weltlichen Lieder der Sammlung Ditfurth haben zu
50% zweiteiligen Takt ($^4/_4$, $^2/_4$ und $^4/_8$), zu
37% dreiteiligen Takt ($^3/_4$ und $^3/_8$), zu
12% den $^6/_8$-Takt (ein zweiteiliger Takt mit dreiteiliger Unterteilung) und zu
1% gemischten Takt (zwei- und dreiteiligen Takt).

Daraus ist allgemein ersichtlich, daß die zweiteiligen Taktarten im fränkischen Volkslied bevorzugt werden. Weiter, daß die Lieder die einmal betonte Taktart gerne für das ganze Lied beibehalten und Taktwechsel nach Möglichkeit vermeiden. Der Franke zieht die einfache Rhythmik einer komplizierten vor. Taktwechsel, wie sie etwa den bayrischen Tänzen eigen sind, gehören hier zu den Ausnahmefällen. Er liebt Klarheit, Ebenmäßigkeit und natürliche Entwicklung.

Auch Ditfurth[1]) stellt solches fest, wenn er sagt: „Diese Melodien nun ... erleiden nur rhythmisch einige Änderungen, die durch die Worte des Liedes bedingt sind ... Rhythmus nun, und zwar klarer, bestimmter, leichtfaßlicher, ist ein Haupterfordernis im Volksgesange ... Der Rhythmus der Quantität ist dabei überall der vorherrschende und fast alleinige, denn der des Akzentes kommt nur selten vor."

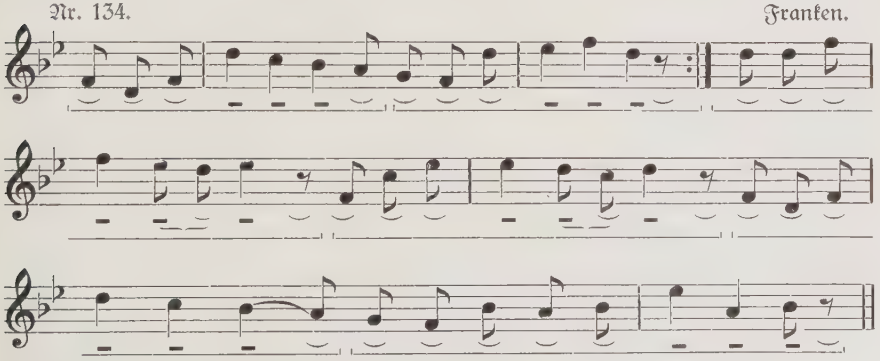
Auch Dr. Zimmer stellt fest, daß im Volkslied der zweiteilige Takt der bevorzugte ist. Über den dreiteiligen Takt gibt er folgendes an[2]): „Der dreiteilige Takt ist noch ziemlich häufig; er ist der schwebende Tonrhythmus, in Deutschland namentlich, fast bis zur Ausschließlichkeit, beliebt im oberbayrischen Gebirg. Die von Fr. v. Kobell gesammelten oberbayrischen Lieder z. B. haben fast sämtliche dreiteiligen Takt."

Der $^6/_8$-Takt ist — wohl infolge der dreiteiligen Unterteilung — nicht so populär als der einfache zweiteilige Takt.

Vielfach aber sind die Mittel der Musik unzureichend, um den Takt eines Liedes genau zu präzisieren und ist das durch die Notierung entstandene Bild unwahr und unklar zugleich. So ist unser Liedbeispiel Nr. 95 „Es wollte sich einschleichen ein kühles Lüftelein" meist im Wechseltakt $^3/_4$ und $^2/_4$ notiert[3]). Diese Notierung bedeutet für das Volkslied eine Fessel, in der es sich nicht gut bewegen kann. Zudem sind betonte und nicht betonte Silben zu sklavisch festgelegt, wie etwa die Betonung auf „Blümelein" im 2. Vers beweist.

Das fränkische Volk singt dieses Lied mit ganz freier Betonung, so, daß sich folgendes Taktbild ergibt:

Nr. 134. Franken.



[1]) Ditfurth, Vorwort II, S. 32f.
[2]) Dr. Zimmer, „Studien". S. 68.
[3]) „Kaiserliederbuch". 2. Teil, Nr. 439.

Die drei Viertel nach dem Taktstrich sind das ganze Lied hindurch schwer, alle übrigen Noten dagegen leicht. So ergibt sich für jeden der Takte folgende rhythmische Anlage: 3 Hebungen und beliebig viele (in der Regel 4) Senkungen. Die Hebung kann sich, wie dies in 2 Takten geschieht, unterteilen in – ⏑ Der vorletzte Takt des Liedes ergibt 3 Hebungen + 6 Senkungen, wovon die beiden Mehrsenkungen eine Einschaltung sind. Dieser Takt würde als $^6/_4$ nicht klar gekennzeichnet sein; denn er ist tatsächlich nichts anderes als die vorhergehenden + 2 Achtelsenkungen als Dehnung. So ergibt sich hier als beste Notierung die oben angegebene. Man sollte in solchen Fällen (vielleicht bei der Notierung der Volkslieder überhaupt) die Anwendung der Taktstriche möglichst beschränken. Für den formalen Bau des Liedes wichtig ist die angeführte Schaltung, auf welche Erscheinung später nochmals zurückgegriffen werden soll.

Dieses Lied beweist ferner auch die Popularität beider Taktarten: der zwei- und dreiteiligen.

Der taktische Rhythmus wird in Franken bis zum Schlusse eines Liedes nur selten verändert. Dr. Zimmer[1]) macht in diesem Zusammenhang auf folgende Erscheinung aufmerksam: „Dabei ist jedoch zu beachten, daß der deutsche Volksgesang den taktischen Rhythmus gern durch Verzögerung in der Bewegung alteriert... Hier zeigt sich eben das Überwiegen des melodischen Elementes im deutschen Volksgesange: die Melodie alteriert den Takt." Dies trifft besonders auf den Franken zu, der die Schlüsse seiner Lieder mit Vorliebe verbreitert, ritardiert. Die Ursache liegt bei ihm in seiner großen Freude am Klang.

Hierzu vergleiche man aus den Volksliedern aus Oberschefflenz (A. Bender) Nr. 1 Anmerkung, in welcher durch Dehnung Taktwechsel entsteht. Die Taktzeiten 1 und 2 sind sowohl im $^3/_4$ als auch im $^4/_4$ Takt gleichbetont, nämlich schwer-leicht. Hat der Rhythmus – ⏑ die Oberhand und wiederholt sich, so entsteht eben ein $^4/_4$ Takt, der vorher nur $^3/_4$ hatte. Diese Dehnung tritt besonders gerne vor dem Schlußtakte auf und gleicht – – eine Verbreiterung in Ton und Tempo – – dem Delta des Flusses vor der Einmündung. (Hierher gehören auch die den Takt scheinbar nicht verändernden Schlußverbreiterungen der Lieder „Der Jäger in dem grünen Wald" oder „Drei Lilien, drei Lilien" u. a.)

Diese Erscheinungen stehen in engem Zusammenhang mit dem

2. Rhythmus der Melodie,

der uns im folgenden Abschnitte beschäftigen wird.

Der melodische Rhythmus ergibt sich hauptsächlich aus dem Versmaß des Gedichtes. Die Rhythmen sind in der Regel einfach und entsprechen ganz dem unkomplizierten und klaren Wesen des Franken. Auch Dr. Zimmer fällt dies bei der Untersuchung deutscher Volkslieder auf[2]): „... daß es viel weniger den Rhythmus ausgebildet hat, als dies in fremden Volksliedern

[1]) Dr. Zimmer, „Studien". S. 67.
[2]) Ebenda S. 66.

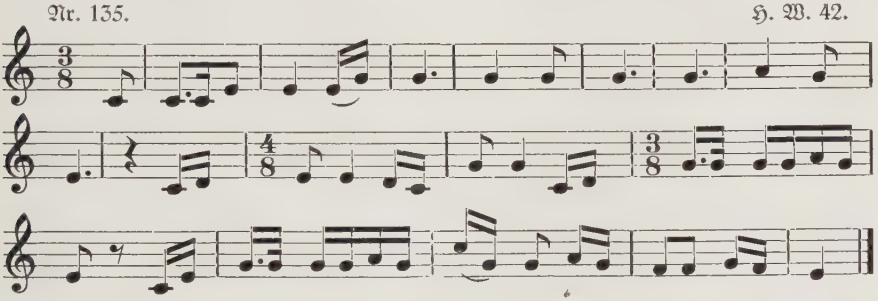
vielfach der Fall ist. Wie wir sehen werden, fehlt es ihm an scharf ausgeprägten Akzenten, an rhythmisch reich ausgestalteten Taktordnungen; es kennt keine Akzentverschiebung (Synkope), auch kaum Triolen u. dgl."

Im Volksliede der Mainfranken treten synkopierte Rhythmen gar nicht auf, im Liede der Rheinfranken wohl. So bildet einen merkwürdigen Fall die Nr. 74 der „Volkslieder der badischen Pfalz" (Marriage), wo die Synkopierung das ganze Lied hindurch beibehalten wird. Das rhythmische Motiv heißt dort In Nr. 140 derselben Sammlung ist es, nur wenig verändert, dieses:

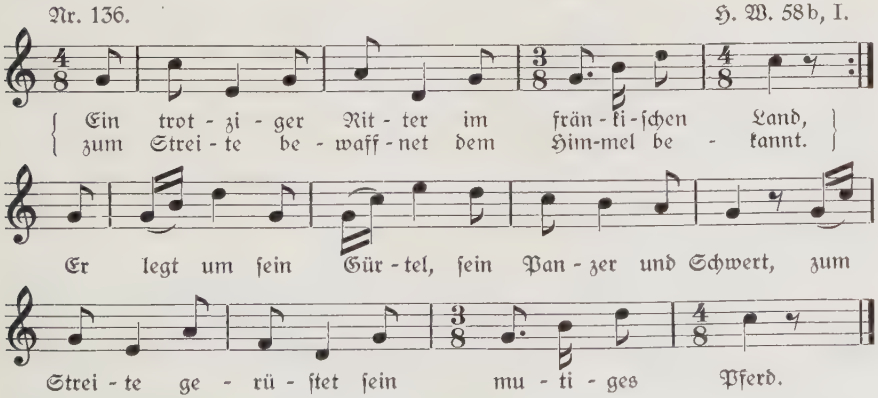
Vergleichen wir damit unsere Liedbeispiele Nr. 90 und 93, in welchen ebenfalls ein rhythmisches Motiv das ganze Lied beherrscht, nämlich: so fällt sofort die große Ähnlichkeit dieses Motivs mit den eben angegebenen auf und läßt sich aus dem Vergleich derselben unschwer ableiten, wie die Synkope im Volkslied entstanden ist: durch Dehnung einer Taktzeit. Auch hier ist die schriftliche Fixierung unklar, denn das Volk singt nie bewußt Synkopen.

Betrachten wir nun einige rhythmisch interessante Fälle aus dem rheinpfälzer Volkslied!

Nr. 135. H. W. 42.



Nr. 136. H. W. 58b, I.



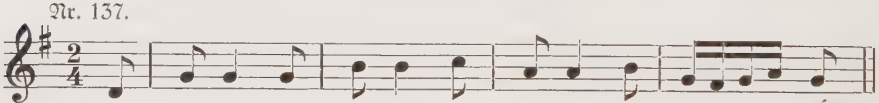
Auch diese beiden Lieder bestätigen, was wir oben über die Synkope feststellten: dieselbe entstand auch hier durch Dehnung einer Taktzeit, nämlich der 2., wodurch sich $^4/_8$ ergaben. Bei Nr. 136 stellen die $^3/_8$ Takte noch einen Rest der ursprünglichen Fassung des Liedes dar; alle anderen Takte sind

„gedehnt". Am leichtesten erklärlich sind die Dehnungen hoher Töne, wie bei „er legt um ein Gürtel, da hier der Affekt eine große Rolle spielt. Auch die Atmung kann eine Taktänderung bewirken. Das Volk stellt ein rhythmisches Motiv, wie hier ♪ | ♫, stets klar heraus und verkürzt nicht etwa das letzte Achtel, um rasch zu atmen und damit dem $^3/_8$-Takte gerecht zu werden — viel lieber schiebt es eine Atemachtelpause ein, so daß daraus folgende Taktform wird: ♪ | ♫ 𝄾. Der nun entstandene Takt ist — so absurd dies klingen mag — doch kein $^4/_8$-Takt im Sinne der Musiklehre, denn das 3. Achtel hat keine Betonung. Der Takt besteht aus einer Hebung und drei Senkungen, ist nur ein erweiterter $^3/_8$-Takt. Diese Erscheinung wird uns bei der Betrachtung des Liedes „An der Saale hellem Strande" nochmals beschäftigen.

Da es sich bei Nr. 135 und 136 um Rheinpfälzer Melodien handelt, wäre noch zu beachten, ob die Synkopenbildung nicht auf französische Einflüsse zurückzuführen sei oder gar zu den Zigeuner- oder Judendörfern in der Pfalz in Beziehung zu bringen sei. Verfasser kann aber an diese beiden Einwirkungen nicht glauben.

Nicht ausgeschlossen jedoch ist hier der Einfluß der Kunstmusik. Vergleicht man hierzu die „Deutsche Quadrille um 1810—1820" aus Fr. M. Böhmes Geschichtswerk[1]), so könnte man geneigt sein, einer Beeinflussung des Volksliedes von dieser Seite aus zuzustimmen:

Nr. 137.



usw.

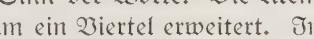
Wir betrachten noch die fränkische Fassung des Liedes „An der Saale hellem Strande" (Beispiel Nr. 145c).

Fesca hat die Urform dieses Liedes im $^3/_4$-Takt komponiert (siehe Nr. 145a). Das Volk hält zunächst an diesem Rhythmus fest. (Derselbe ist ja grundsätzlich durch die Senkungen und Hebungen des Textes festgelegt.) Nun muß zunächst festgestellt werden, daß bei frei gesungenen Liedern das Taktgewicht nicht so genau unterschieden wird, wie es etwa der Musiker tun würde. Anders ist das allerdings bei dem neueren Marschlied, das natürlich den schwer-leicht Rhythmus betonen muß (dieses ist „Zwecklied"). Dazu tritt auch oft noch die melodische Betonung. Eine Stelle aus dem bekannten Marschlied „O Deutschland hoch in Ehren" mag dies beweisen:

Nr. 138.

Der Motivrhythmus des Liedes „An der Saale" stellt sich dar als ♫ | ♩♩. Dieser Rhythmus ist bei Nr. 145a in Takt drei nicht genau beibehalten und wird darum im Volkslied in die gleiche Form zurechtgerückt. Hieraus spricht deutlich des Franken Vorliebe für gleichbleibende Rhythmen, für Beibehalten

[1]) Fr. M. Böhme, „Geschichte des Tanzes". Mus. Beisp. Nr. 281.

eines Hauptrhythmus'. Der oben angegebene Rhythmus erscheint als der ursprünglichste und natürlichste für den Dreivierteltakt. Das Volk folgt in der Nachbildung derselben Rhythmen einem Trägheitsgesetze. (Verfasser erinnert z. B. an Soldatenlieder, die, um dem rhythmischen Motiv gerecht zu werden, sehr häufig sogar Wörter auseinanderreißen. Einen Beleg für obige Behauptung bildet auch das volkstümliche Lied „Der Mai ist gekommen" mit dem Motiv , das oft eine Zäsur erhält, wo es keine haben sollte: „es gibt so man - chen Wein, den - ich nimmer noch probiert" oder „wie bist du doch - so schön, o - du weite, weite Welt.") Ungeschulte Sänger atmen stets nach dem rhythmischen Motiv, nicht nach dem Sinn der Worte. Die Atempause ist es auch hier, die den Takt verlängert, um ein Viertel erweitert. Im Grunde behält das Motiv auch im $^4/_4$-Takt die gleiche Form bei:  . Die Verkürzung des 2. Viertels (Takt 4—5) zwecks einer Atempause und zwecks Erhaltung des $^3/_4$ Taktes würde wie bei Nr. 135/36 eine gewisse Hast erzeugen, die Entgegenstellungen, die hier besonders klar sind, würden ihrer Wirkung teilweise beraubt werden. Dies würde geeignet sein, die Meinung aufkommen zu lassen, es läge dieser Bildung eine künstlerische Absicht zugrunde. Verfasser glaubt jedoch nicht an solch starken künstlerischen Instinkt, sondern neigt zu der Ansicht, daß allein Atempause und rhythmisches Motiv schuld sind an der Taktverzerrung. Er ist überzeugt, daß das Volk Taktwechsel nicht als solche empfindet, sondern daß es glaubt, seine ursprüngliche Bewegung noch zu haben. Hier mag auch das Mehrachtel des Auftaktes eine gewisse Bedeutung haben, denn sobald dieses (wie in Takt 8) wegfällt, ist der normale $^3/_4$-Takt wieder hergestellt. Jedenfalls aber ist der neu entstandene Takt nicht ein $^4/_4$-Takt im gewöhnlichen Sinne, sondern die Dehnung eines $^3/_4$-Taktes, wobei die Atempause als unbetont zu gelten hat. Diese Art von Taktwechseln entstehen aus einer gewissen Trägheit heraus und sind keinesfalls beabsichtigt. (Vgl. damit den Taktwechsel der „Bayrischen"!)

Die Herrschaft des rhythmischen Motivs im Volksliede führt vielfach zu einer Tyrannisierung des Wortes. Das ganze Lied wird von ihm aus gebildet, die Linienführung geht automatisch aus ihm hervor. Auftretende Änderungen sind meist nur Verlängerungen, Verkürzungen oder Umbildungen des Motivs. Diese kleinen Teile sind auch zur Sequenzbildung sehr gut geeignet (siehe S. 145ff.). Es ist darum nicht ganz zutreffend, was B. Widmann[1]) sagt: „Der Rhythmus des Liedes hängt vollständig ab vom Sprachrhythmus und soll diesen möglichst treu in seiner eigenen Weise darstellen." Denn: Ist das rhythmische Motiv einmal gefunden, so muß sich der Text fügen, auch wenn er sinnlos angewendet wird.

Das Beibehalten des rhythmischen Motivs kommt einem Gesetz der Parallelgestaltung gleich, das im Volksliede von größter Wichtigkeit ist.

Zurechtsingen und Zersingen im fränkischen Volksliede.

Beide, Text und Melodie, unterliegen diesem Prozeß. Die Erscheinungen am Texte nachzuweisen, haben schon Berufenere getan; die folgenden Aus-

[1]) B. Widmann, „Geschichtsbild..." S. 17.

führungen werden sich also hauptsächlich mit dem „Zurechtsingen" an der Melodie befassen.

Bei der Durchsicht der handschriftlichen Sammlungen fanden sich Lieder, deren Texte ganz eigenartig „umgesungen" waren. Die neuen Formen ließen verschiedenes erkennen, so, daß der Text flüssiger und verständlicher gemacht oder daß er durch einen anderen ersetzt wurde oder daß der alte Text mit einem neuen eine Verschmelzung einging u. a. Wie ein Lied mit allgemeinem Inhalt durch Nachdichtung zum „Leiblied" einer engbegrenzten Landschaft werden kann, ersehen wir aus der Neudichtung zu dem volkstümlichen, etwa 1800 entstandenen Liede „Ja, ich bin zufrieden". Die Nützelsche Sammlung aus der Helmbrechtser Gegend enthält folgenden Text:

1. Ja, ich bin zufrieden, geh es wie es will
Hinter meinen Webstuhl schnell ich froh und still,
Reißn kane Fäden, is der Zettel fest,
Dann bin ich zufrieden, dös is wohl es best.

2. Langt me naus mei Zettel, langt me naus mei Schuß,
Ko ich a bißla metzn, wie masch machen muß,
Su sind alleweil sich, wos me braucht zur Nut,
Besser schmeckt im Schwaß mie, doch mei Stückla Brut.

3. Sagt da Warenschauer „Dei Wor is ze leicht",
Sog ich: „Ha, guts Freindla, der Schuß, der hat niet greicht!
War ja zu schlecht gfärbt, hält es Spuln kaum aus,
Werns sche a probiert hom, sis a wahrer Graus!"

4. Und der Vetter Heiner drückt a Aag drauf zu,
Alle zwa ham wieda unne bayrisch Ruh.
Mancher Mensch hat alles, was sein Herz begehrt,
Doch ich bin zufrieden, dös is Goldes wert.

Das Zurechtsingen an der Melodie läßt sich ungleich schwerer nachweisen als am Texte, da man die Urformen der Lieder in den meisten Fällen nicht mehr kennt. Auch handelt es sich hier zumeist nur um stehend gewordene Melodieteile, die mit den älteren eine Verbindung eingehen, unsangliche oder unbeliebte Teile ersetzen, seltener aber um eine vollständige Neubildung der Melodie.

Die Anlässe zu solchen Umbildungen sieht Verfasser wie mehrere Volksliedforscher hauptsächlich in der Veranlagung des Einzelindividuums, die durch die steigende Kultur die Dauerhaftigkeit des Gedächtnisses eingebüßt hat.

Es sei darauf hingewiesen, daß das „Zurechtsingen" auch durch die völkische Stammeseigenart geschehen kann, was Melodien des ersten Teiles unserer Betrachtungen wiederholt bestätigten.

B. Seyfert äußert sich hierzu wie folgt: „Der Grund derartiger Abänderungen ist in der mündlichen Überlieferung dieser Lieder zu suchen.

Im Munde des Volkes vollzieht sich bei diesen Weisen ein Assimilationsprozeß. Das Volk hört die Lieder singen und reproduziert sie mit kleinen Abweichungen, die seinem Fassungsvermögen näher liegen. Es könnten diese Änderungen als Eingriffe in das Eigentum des Komponisten betrachtet werden; allein, sie sind nicht zu verwerfen. So hat das Volk das Recht, die Lieder sich nach seinen Anschauungen und seinem Können zurecht zu machen, sie eben volksmäßig, d. h. zumeist natürlicher, fließender zu gestalten. Es bildet eben im volkstümlichen Liede das Volk die letzte Instanz: es hält als unveräußerliches Eigentum fest, was in seinem Geiste geschaffen ist, und verwirft, was der wahren Volkstümlichkeit nicht entspricht“[1]).

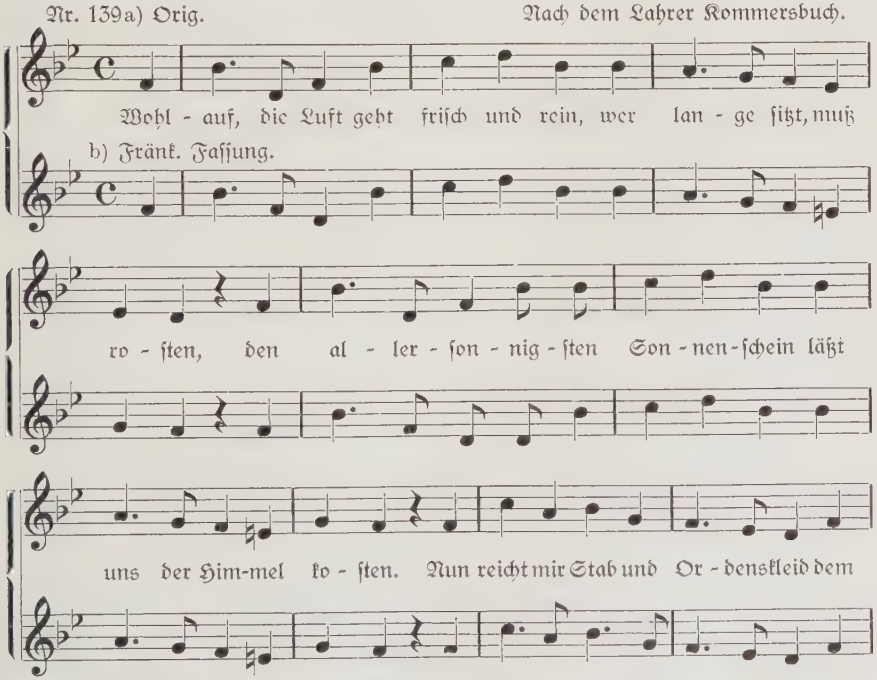
Die große Anzahl der zurecht gesungenen Melodien im fränkischen Volksliede ergibt dasselbe Bild des Verfalls, das vortreffliche Kenner vom deutschen Volksliede entwerfen.

Verfasser will in folgendem versuchen, an solchen fränkischen Liedern, die die Urform noch nachweisen lassen, das „Zurechtsingen“ zu erläutern.

Beispiel 1.

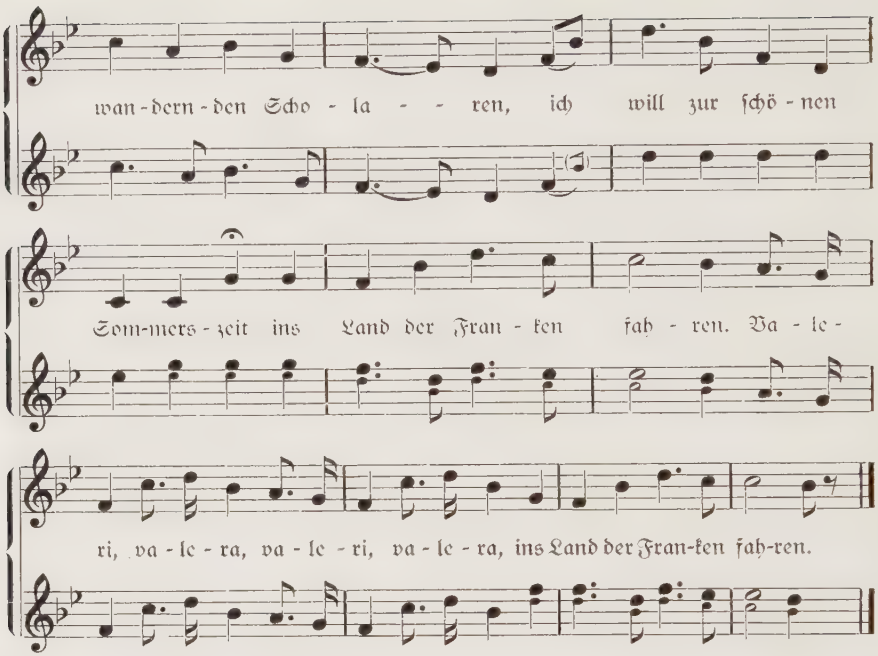
Das Scheffelsche Gedicht „Wohlauf die Luft geht frisch und rein“ wurde von V. E. Becker[2]) komponiert. Originalmelodie (139a) und die zurechtgesungene fränkische Fassung (139b) seien einander gegenübergestellt:

Nr. 139a) Orig. Nach dem Lahrer Kommersbuch.



[1]) V. Seyfert, „Das musikalisch volkstümliche Lied ...“ S. 53.

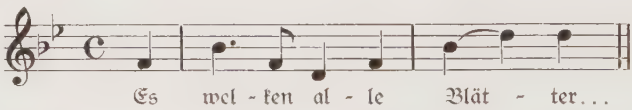
[2]) V. E. Becker, geb. 20. Nov. 1814 zu Würzburg, gest. 25. Jan. 1890 daselbst als städtischer Beamter.



Es handelt sich bei Nr. 139a (wie bei dem Liede Silchers und Fescas) um volkstümliches Kunstprodukt.

Ein Vergleich beider Linien ergibt, daß manches notengetreu vom Volksmunde übernommen, anderes dagegen vollständig geändert wurde. Die beibehaltenen Stellen entsprechen dem Ausdrucke des Volkes, während die geänderten aus diesem oder jenem Grunde nicht konvenieren. Das Volk läßt sich niemals ein Lied aufdrängen; es behält sich vor, dasselbe nach seinem Geschmacke zu „richten".

Der Auftakt 5–8 wird als echt volkstümlich beibehalten, die Sprunghaftigkeit der Fortsetzung jedoch wird abgelehnt. Für diese wird eine Tonfolge gesetzt, die eine stehende Formel – in seinen Liedern öfter wiederkehrt:



[1])

Dadurch ist die erwähnte Sprunghaftigkeit beseitigt, die Melodie „fließt".

Takt 4 des Originals schließt in der Tonika, Takt 8 nach einer Modulation in der Dominante. Da die viertaktigen Phrasen (Takt 1—4 und 5–8) die gleichen sind, so kann das Volk nicht einsehen, warum die Schlüsse dazu zweimal verschieden sein sollen. Es akzeptiert nur einen und singt deshalb beide Phrasen auch zweimal gleich. Dies entspricht wiederum der schon aufgetretenen

[1]) Ohne Auftakt steht diese Formel auch in dem alten Studentenliede „Vivant omnes", 1720. Siehe: Erk-Böhme, II., S. 323.

Parallelgestaltung. Die Originalfassung ist infolge der verschiedenartigen Bildung beider Teile zu kunstvoll und zu kompliziert für ein Volkslied. Die Modulation, die übrigens beibehalten wird (sie allein schon würde auf ein neueres Lied schließen lassen), ist — wie oben bereits erwähnt — ein Kunstprodukt. Die eben unter Betrachtung stehende Stelle beweist die von Verfasser aufgestellte Behauptung, das Volk habe im Laufe des 19. Jahrhunderts auch einen gewissen Sinn für die Modulation in die nächsten Tonarten erhalten.

Takt 5 der volkstümlichen Fassung bringt eine interessante Abänderung in der Silbenbetonung, die bei weitem ungekünstelter und natürlicher ist als die des Originals.

Die bereits in Takt 1 betonte Punktierung des 1. Viertels ist dem Volke für den Weiterbau der Melodie von größerer Wichtigkeit als dem Komponisten. Dies beweisen die Takte 9, 11, 15 und 19. Von größter Bedeutung für das „Zurechtfingen" aber sind die Takte 15–16 sowie 19–20. Eine Führung der Melodie, wie in Takt 13–14, ist für das Volkslied einfach unmöglich. Der Volksmund lehnt auch eine solche Vergewaltigung glatt ab. Schon die harmonische Unterlage 1. und 2. Stufe ist zu wenig volkstümlich. Daher setzt das Volk für die 2. (Stufe) die viel klarere 4. Stufe. Die melodische Führung paßt sich dem Textinhalt („ich will zur guten Sommerszeit") nicht gut an. Die Stelle klingt matt und ist durch den Abstieg der Melodie geradezu farblos geworden. Gerade diese Stelle wählt nun der Volksmund zum Höhepunkt der Melodie aus. Und dies mit Auskostung des Materials der „Gefühlsstufe" (S). Man könnte fast von einer Übertreibung reden, die sich die Melodie hier leistet. Der Sprung in die Oberterz der S (Takt 14) hat verschiedene Gründe: Einmal, um die durch Wiederholung der zweimal 4 Viertel entstehende Monotonie zu vermeiden, dann, um durch den „Überschlag" Mehrstimmigkeit (und dadurch stärkere Wirkung) zu erzielen, dann aber auch, um in den Terzschluß einmünden zu können, und endlich, um durch die Erhöhung sich die einmal gewonnene Spannung sicher zu erhalten. Der melodische Höhepunkt erscheint in vielen Volksliedern nach dem ersten Melodieabschnitt. Man vergleiche hierzu folgende Lieder: „Ich hab mich ergeben", „Steh ich in finstrer Mitternacht", „Tränen hab ich viele vergossen", „So scheiden wir mit Sang und Klang". Über dieses Mittel der Steigerung siehe bei „Bau der Melodie".

Die Abänderungen an diesem Kunstliede sind höchst interessant und in bezug auf das musikalisch künstlerische Schaffen des Volkes äußerst lehrreich. Die gewonnenen Resultate lassen sich folgendermaßen gruppieren:

1. Klingen Melodieteile an bereits vorhandenes Melodiegut an, so werden dieselben durch letzteres ersetzt (Takt 1).

2. Stellen, die sich mit Abweichungen wiederholen, werden so abgeändert, daß sie kongruent sind (Modulation).

3. Der melodische Höhepunkt erscheint vielfach nach dem ersten Melodieabschnitt. Dieser Aufbau ist volkstümlich (Takt 13—14).

4. Die Anwendung des Materials der 4. Stufe ist volkstümlicher als die des Materials der 2. Stufe (Takt 14).

5. Aus dem „Überschlag“ der Melodie in die Oberterz kann sich Mehrstimmigkeit ergeben (Takt 14). Hierin zeigt sich das starke Klanggefühl des Franken.

6. Ein einmal betonter Hauptrhythmus wird das ganze Lied hindurch beibehalten.

7. Die Melodie wird nicht gerne von oben nach unten, sondern vorwiegend aufwärts strebend gebildet. (Diese Art zu bauen, wird hier [Takt 13—14] dem Textinhalt wesentlich besser gerecht, als die Originalmelodie.)

Zu: Stehende melodische Wendungen im Volkslied.

Wer erinnert sich nicht der Stelle aus dem Liede „Ich hab mich ergeben“, bei welcher die Melodie eine viermalige Tonwiederholung anwendet? Diese Stelle wird regelmäßig so gebildet, wie sie bei der Wiederholung am Schlusse auftritt, nämlich, daß auf die 3. Note des Taktes „Land voll Lieb und“ die obere kleine Terz benützt wird. Hier antizipiert das Volk die klangvollere Wiederholung einer gleichen Textstelle (eine Parallele zu der Modulation in „Wohlauf, die Luft geht frisch und rein“) und bildet die erste Linie wie die zweite.

Nun hat die in Frage stehende Stelle aus „Ich hab mich ergeben“ (zum ersten Male gedruckt 1823)[1]) bereits einen Vorläufer gehabt in der Melodie „Steh ich in finstrer Mitternacht“ (oder: „Ich hab ein kleines Hüttchen nur“)[2]), welche die gleiche Stelle (im $^3/_4$-Takt) enthält. Auch in fränkischen Liedern ist diese Wendung nachweisbar, so in Beispiel Nr. 90 bei „aber du, geliebtes Mädchen“.

Daraus ist ersichtlich, daß es sich hier um eine „stehende Wendung“ handelt. Der dem gefühlvollen Sextsprung innewohnende starke Affekt kann diese Figur mit Leichtigkeit auslösen.

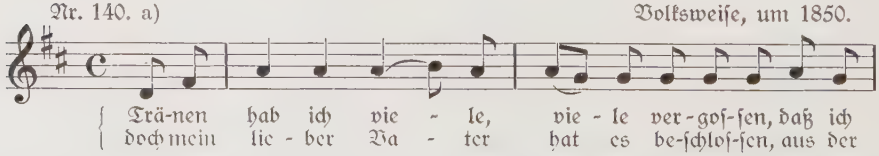
Es ist jedenfalls außerordentlich schwer, solche eingefleischte Wendungen zu korrigieren.

Was sich hier melodisch zeigt, findet sich, wie oben erwähnt, auch im Rhythmischen. Die rhythmische Parallelbildung zu durchbrechen, ist jedenfalls noch schwerer als die Umbildung stehend gewordener Melodieformeln.

Beide Fälle dürften besonders für den Gesangspädagogen von Interesse sein.

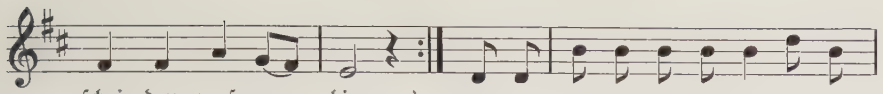
Beispiel 2.

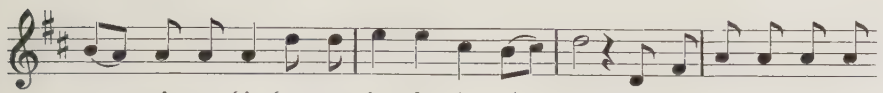
Nr. 140. a) Volksweise, um 1850.

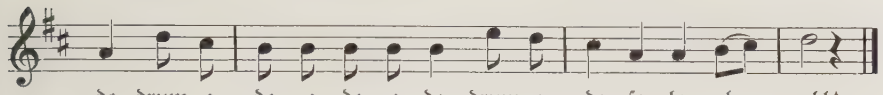


[1]) Friedländer, „Kommersbuch“, S. 196 und Schmidt, „Hilfsbuch..“, S. 83, nach der Studentenmelodie „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus.“

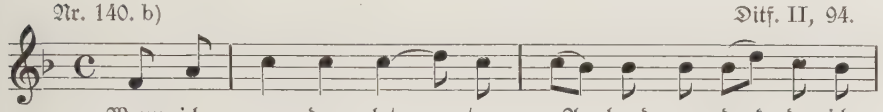
[2]) Fink, „Musik. Hausschatz“. Nr. 140 (vor 1780).

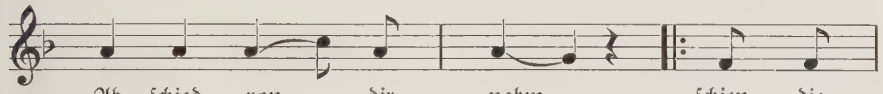


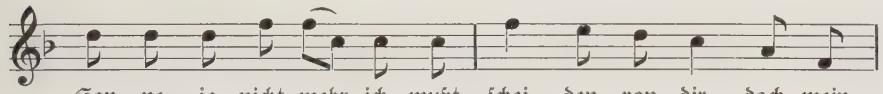


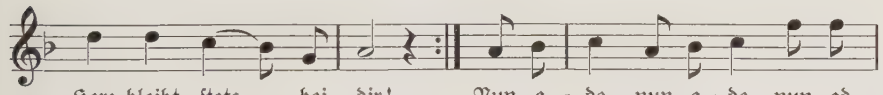


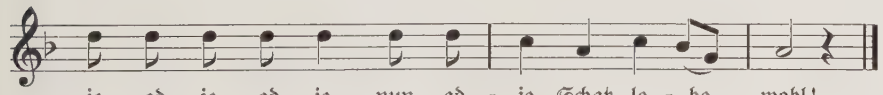
Nr. 140. b) Ditf. II, 94.



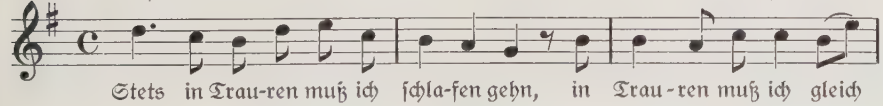


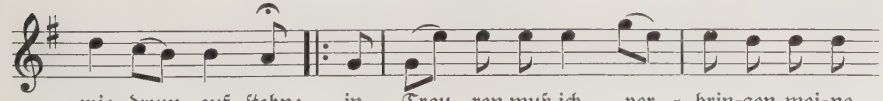


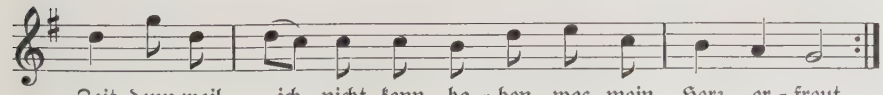




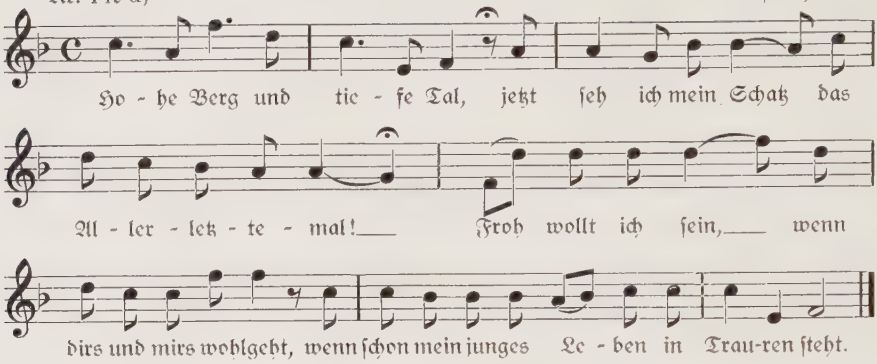
Nr. 140 c) Ditf. II, 85.



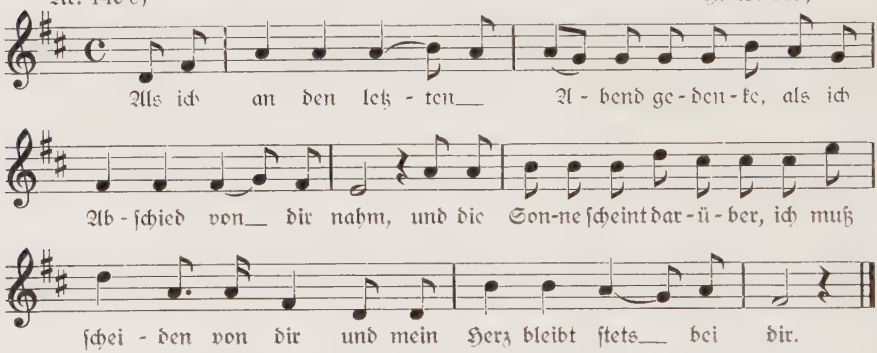




Nr. 140 d) Ditf. II, 86.



Nr. 140 e) H. W. 115, II.



Ebenfalls ein neueres Kunstlied ist „Tränen hab ich viele vergossen", dessen Worte von Hofmann von Fallersleben (1798—1874) stammen, dessen Melodieverfasser jedoch nicht mehr bekannt ist. Allgemein kann man als Bemerkung zu dieser Melodie lesen: Volksweise, 1850. Nun ist aber die nur wenig veränderte Weise 140b bereits 1855 in der Sammlung von Ditfurth enthalten. Die Zeit zwischen der Entstehung des Originals und dieser zurechtgesungenen Fassung würde also nur 5 Jahre betragen. Verfasser kann nicht glauben, daß in solch kurzer Zeit – die vielleicht gerade reichen könnte, um das Original allgemein zu verbreiten – der Melodie ein vollständig neuer Text untergelegt wurde. Er ist daher der Ansicht, daß die Melodie zu der Zeit, als der Text Hofmanns entstand, längst vorhanden war. Auch die Lieder 140c und 140d der Ditfurthschen Sammlung, die nur Teile der Melodie 140a enthalten, sprechen für eine solche Meinung.

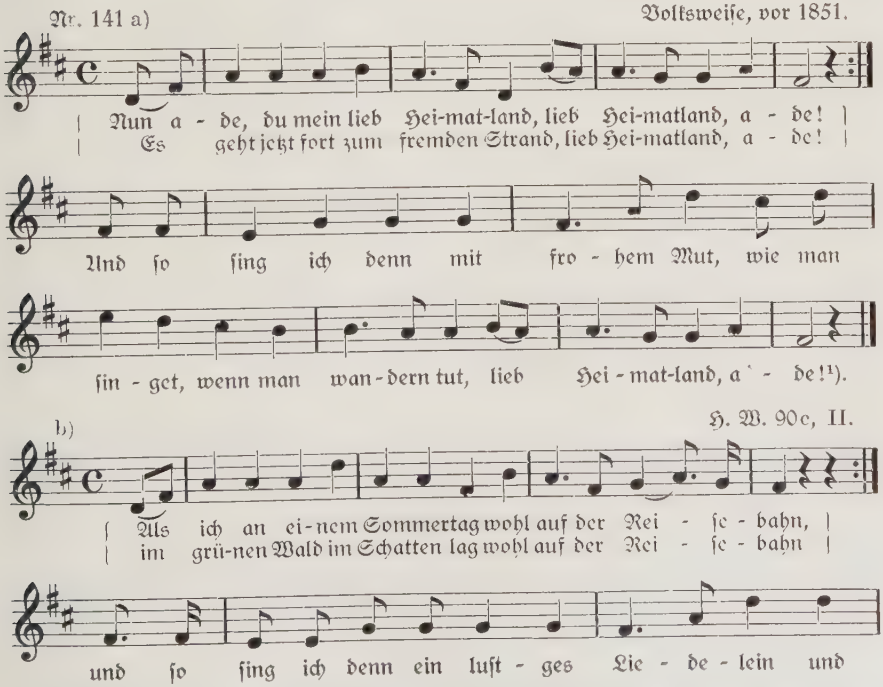
Nun zu den interessanten Abänderungen der fränkischen Fassung 140b. Takt 2 verbessert die Tonwiederholungen durch Anbringung einer steigenden Schleife, wodurch mehr „Fluß" in die Melodie kommt. Die Schlußbildung in Takt 3 und 4 ist in der fränkischen Linie viel abwechslungsreicher gestaltet als in der geradlinigen Urform. Schleife, Terzsprung und Vorhalt vor dem Schlußton machen den Halbschluß weich und lieblich. Takt 5—8

benützen nur teilweise Material der Urform (Nr. 140c und d bedienen sich dessen viel deutlicher); die Umbildung, die hauptsächlich durch den gänzlich anderen Textrhythmus veranlaßt ist, ist hier eine ziemlich starke. Die Schlußbildung (Takt 7—8) ist wesentlich verschieden von der des Modells: dort ein etwas hartes Anlaufen an die Tonika, hier Schluß auf der Terz, die gewissermaßen schwebend erreicht wird. Nun folgt eine kleine Sequenz, die wie ein Anlauf aussieht: die Höhe wird genommen und zum Abschluß sinkt die Melodie wieder leicht wiegend zurück auf die Terz des Grundtones. Man kann wohl allgemein sagen, daß der Franke äußerst geschmackvoll umgestaltet. Er liebt weder geradlinige Steigung der Melodie noch ebensolchen Fall: hier bringt er stets eine Schleife an, entweder um die Höhe schwungvoller nehmen zu können, oder um den Niederstieg durch „Bremstöne" etwas zu mildern. Dabei zeigt er weiter eine Vorliebe dafür, auf dem Terzton zu schließen und so seinem Liede einen weichen und etwas unbestimmten Ausklang zu geben.

Lied 140e behält die 4 ersten Takte ziemlich notengetreu bei; auch die Anwendung des Materials der 8 (Takt 5) deutet noch auf die Form 140a. In der Folge aber kann dieser Achttakter weitere Melodieteile nicht übernehmen, da die Periode zu kurz ist. Es darf auch hier auf den schwebenden Terzschluß aufmerksam gemacht werden.

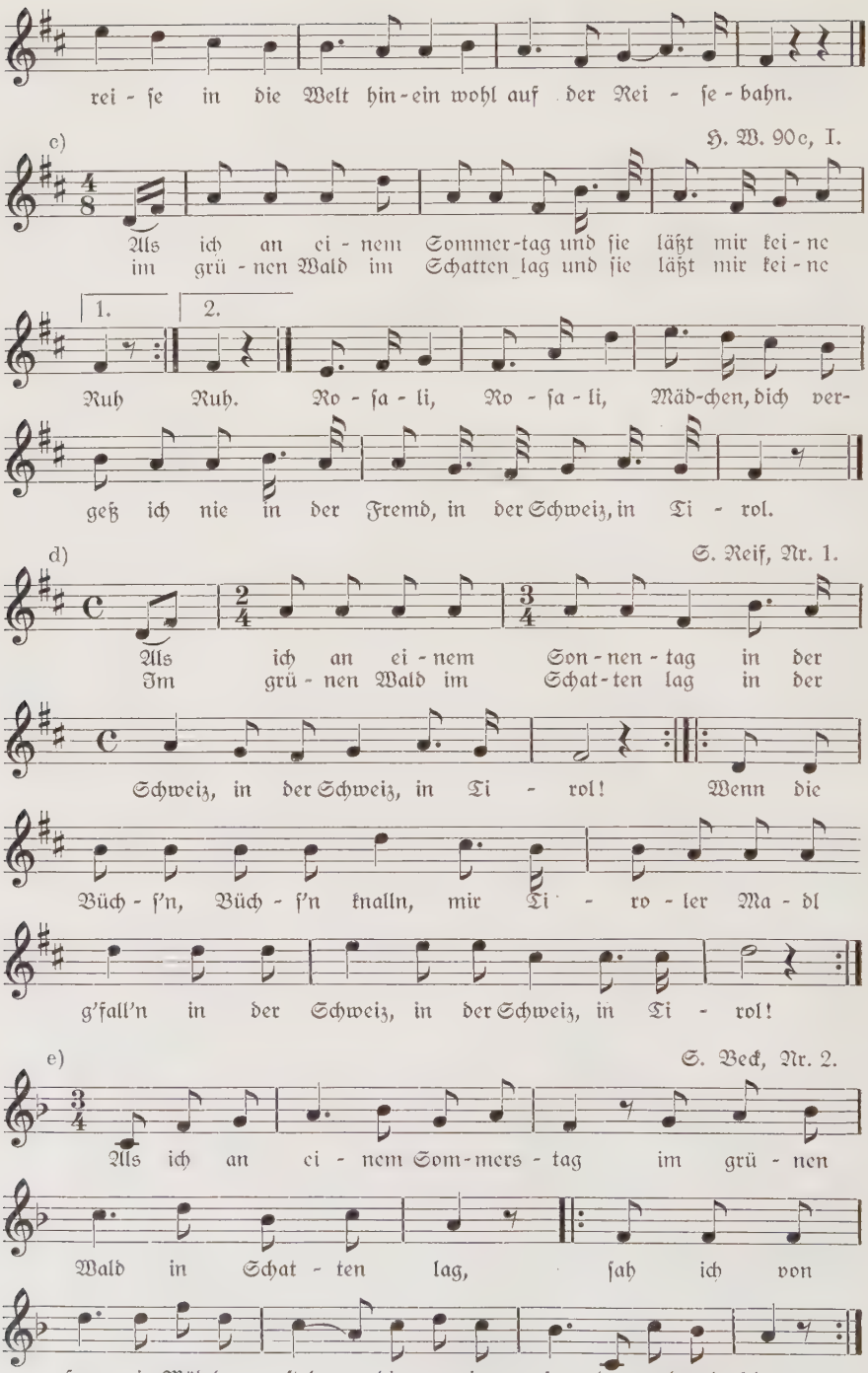
Beispiel 3.

Nr. 141 a) Volksweise, vor 1851.



b) H. W. 90c, II.

[1]) Anmerkung bei Schmidt, „Hilfsbuch", S. 68: „Gedicht v. Aug. Disselhof, 1851 gedichtet, als er aus den Ferien zur Universität zurückkehrte (vgl. Böhme, S. 601)".


rei - se in die Welt hin - ein wohl auf der Rei - se - bahn.
c)
H. W. 90c, I.
Als ich an ei - nem Sommer - tag und sie läßt mir kei - ne
im grü - nen Wald im Schatten lag und sie läßt mir kei - ne
1.
2.
Ruh Ruh. Ro - sa - li, Ro - sa - li, Mäd - chen, dich ver -
geß ich nie in der Fremd, in der Schweiz, in Ti - rol.
d)
S. Reif, Nr. 1.
Als ich an ei - nem Son - nen - tag in der
Im grü - nen Wald im Schat - ten lag in der
Schweiz, in der Schweiz, in Ti - rol! Wenn die
Büch - s'n, Büch - s'n knalln, mir Ti - ro - ler Ma - dl
g'fall'n in der Schweiz, in der Schweiz, in Ti - rol!
e)
S. Beck, Nr. 2.
Als ich an ei - nem Som - mers - tag im grü - nen
Wald in Schat - ten lag, sah ich von
fern ein Mädchen stehn, die war ja so be - zaubernd schön.

Diese Lieder haben große Ähnlichkeit mit denen unter Beispiel 2. Nr. 141 b ist die genaueste Übernahme des Originals; sie gibt zu keiner besonderen Bemerkung Anlaß.

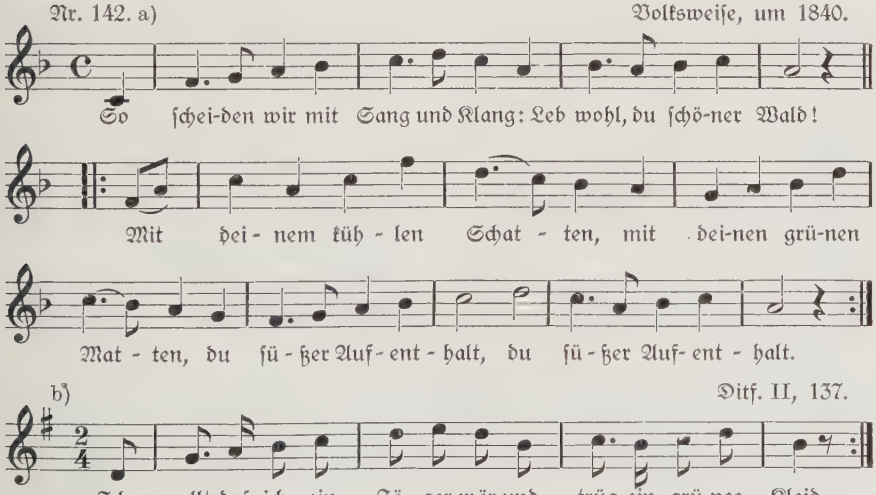
Nr. 141 c ist eine interessante Variante. Takt 1—4 sind mit kleinen Abweichungen fast genau übernommen. (Auch die Wiederholung bleibt.) In Takt 2 ist beachtenswert wie die einmal erreichte Spannung nicht gerne wieder aufgegeben wird: man gibt lieber vorher mehr Spielraum nach der Höhe, um nicht auf den Ausgangston zu sinken. Takt 3 vermeidet die Tonwiederholung. Takt 5—10 haben einen gänzlich anders geformten Text, gleichwohl entsprechen sich die Melodiekerne der einzelnen Takte vollkommen. (Die gleiche Melodiephrase findet sich in dem von H. F. Maßmann 1813 gedichteten Liede „Turner ziehn" auf die Worte „Turnersinn ist wohl bestellt, Turnern Wandern wohl gefällt".) In Takt 9 ist interessant, zu beobachten, wie eine oder zwei Mehrsilben im Takte untergebracht werden: hier geschieht dies durch Einschiebung von Durchgangstönen, so daß dieser Schlußformel (Takt 9—10) jeglicher Sprung fehlt. Die zehntaktige Form des Originals wird gewahrt.

Nr. 141 d ist eine Mischung der beiden Lieder „Nun ade" und „Tränen hab ich". Beide Lieder erfreuten sich vor mehreren Jahrzehnten sicherlich großer Beliebtheit und ist bei ihrer Ähnlichkeit nicht weiter verwunderlich, wenn sie eine Verbindung miteinander eingingen. Die beiden Teile sind durch den Doppelstrich getrennt.

Nr. 141 e: Der Text von 141 b, c, d ist unter die Melodie des Liedes „Steh ich in finstrer Mitternacht" gesetzt[1]).

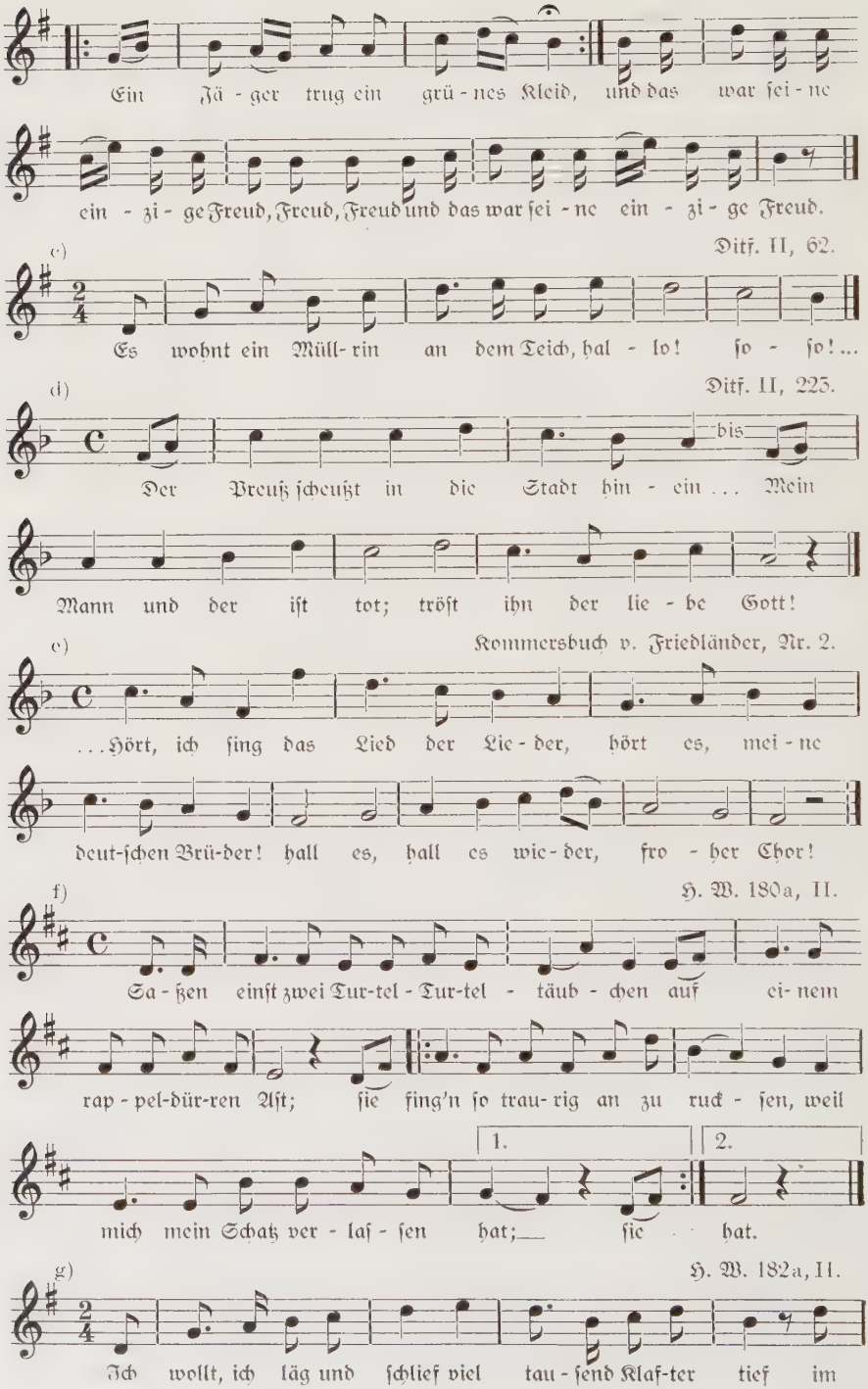
Beispiel 4.

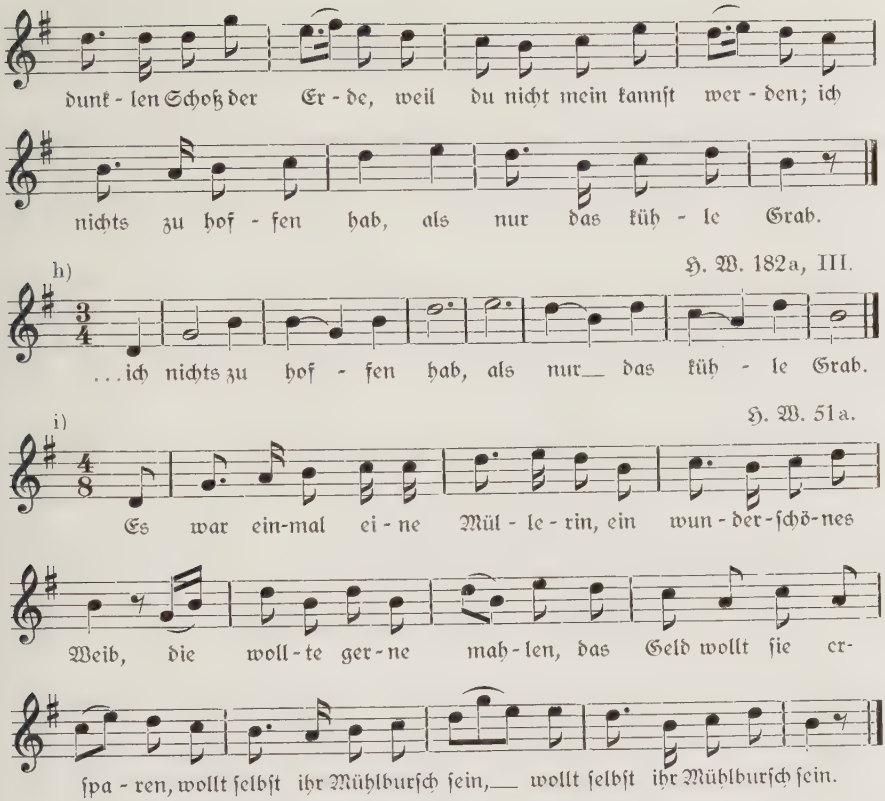
Nr. 142. a) Volksweise, um 1840.



b) Ditf. II, 137.

[1]) Vgl. Erk-Böhme, III., Nr. 1426: Die Melodie zu „Steh ich in finstrer Mitternacht" ist Volksweise aus dem 18. Jahrhundert und gehörte vorher zu den Liedern „Ich hab ein kleines Hüttchen nur" (1780) und „Als ich an einem Sommertag".


Ein Jä - ger trug ein grü - nes Kleid, und das war sei - ne
ein - zi - ge Freud, Freud, Freud und das war sei - ne ein - zi - ge Freud.
c)
Ditf. II, 62.
Es wohnt ein Müll- rin an dem Teich, hal - lo! so - so! ...
d)
Ditf. II, 225.
Der Preuß scheußt in die Stadt hin - ein ... bis Mein
Mann und der ist tot; tröst ihn der lie - be Gott!
e)
Kommersbuch v. Friedländer, Nr. 2.
... Hört, ich sing das Lied der Lie - der, hört es, mei - ne
deut-schen Brü-der! hall es, hall es wie - der, fro - her Chor!
f)
H. W. 180a, II.
Sa - ßen einst zwei Tur-tel - Tur-tel - täub - chen auf ei- nem
rap - pel-dür-ren Ast; sie fing'n so trau- rig an zu ruck - sen, weil
1.
2.
mich mein Schatz ver - las - sen hat; sie hat.
g)
H. W. 182a, II.
Ich wollt, ich läg und schlief viel tau - send Klaf-ter tief im



Der Text des Originals wurde 1848 von Hofmann von Fallersleben verfaßt. Die Melodie beſtand wohl ſchon früher und wird allgemein mit der Bemerkung „Volksweiſe, um 1840“ verſehen. Sie war jedenfalls zu einem anderen Texte erfunden.

Nr. 142b behält den 1. Teil des Originals notengetreu bei. Der 2. Teil beginnt noch mit demſelben Auftakte, wendet ſich dann aber anderen Bahnen zu. Die Wort- und Tonwiederholung „Freud, Freud, Freud“ hält wiederum die melodiſche Spannung aufrecht.

Nr. 142c bildet den Anfang dem Originale nach.

Nr. 142d hängt an eine andere Melodie den Schlußteil unſeres Modells an.

Nr. 142e, das Studentenlied „Alles ſchweige“, iſt in ſeinem 2. Teile dem 2. Melodieabſchnitt von „So ſcheiden wir mit Sang und Klang“ nachgebildet.

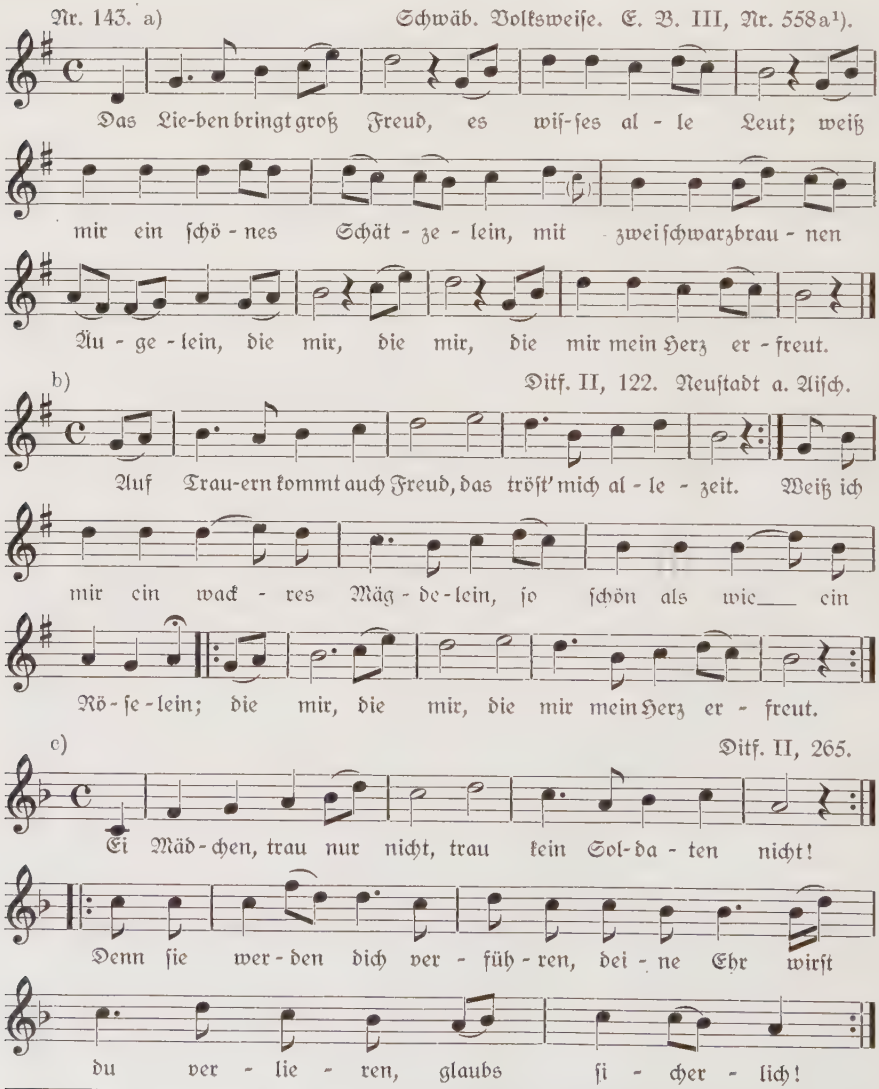
Nr. 142f verwendet im 2. Melodieabſchnitt Teile von Nr. 142a.

Nr. 142g bildet den 1. Melodieteil gleich dem letzten, der nur in den Eingangstakten (Anſchluß an den Mittelteil!) eine Umbildung erfahren hat. Man beachte auch, wie die Melodie von Takt 5 ab bis zum Schluß ſich ſchwebend in einer gewiſſen Höhenlage hält. Die Sequenzbildung in der Unterſekunde, die auch im Original angedeutet iſt, iſt in dieſer Faſſung ziemlich klar herausgeſtellt.

Nr. 142h: Die Schlußphrase von 142a hat hier durch die Übertragung in den $^3/_4$-Takt und insbesondere durch die eingeschalteten Schleifen noch mehr schwebenden Charakter erhalten.

Nr. 142i ist in Takt 5—8 gegenüber dem Original nicht unwesentlich verändert. Die Sequenzen sind auch hier klar erkennbar. Der Schluß ist interessant durch die Textwiederholung und durch die Schleife auf „sein", die die Spannung erhält (siehe auch Sammlung Beck Nr. 23 mit geringen Abweichungen).

Beispiel 5.



[1]) Zuerſt mit Melodie bei Silcher, „Volkslieder für Männerſtimmen". Heft 2, Nr. 9.

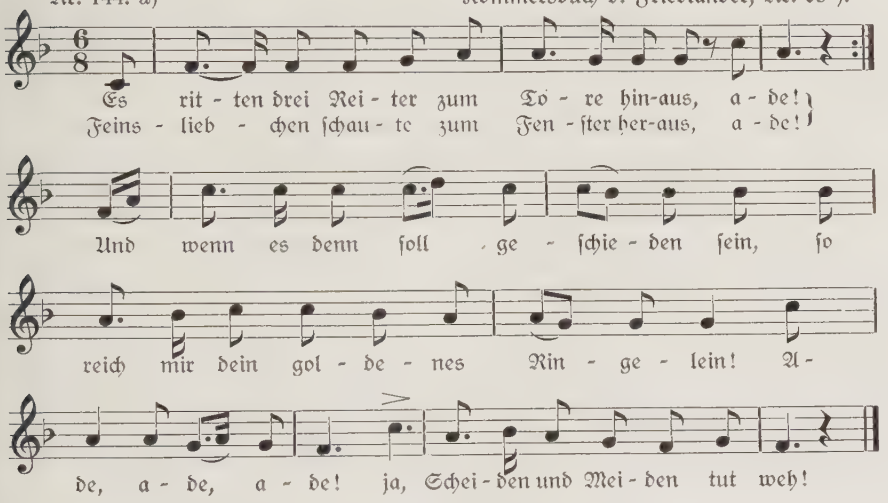
Diese Lieder zeigen große Ähnlichkeit mit den Liedern unter Beispiel 4. Daraus erklärt sich die Übernahme von Melodieteilen.

Nr. 143b benützt den Schlußteil von 142a (ebenso wie das Lied aus der Rheinpfalz Nr. 142g) als Anfang. Der Schlußteil, der sich mit einigen Abänderungen ebenfalls dieser Phrase bedient, ist im Vergleich zu 143a geschlossener und ohne Spannungsnachlaß gebildet.

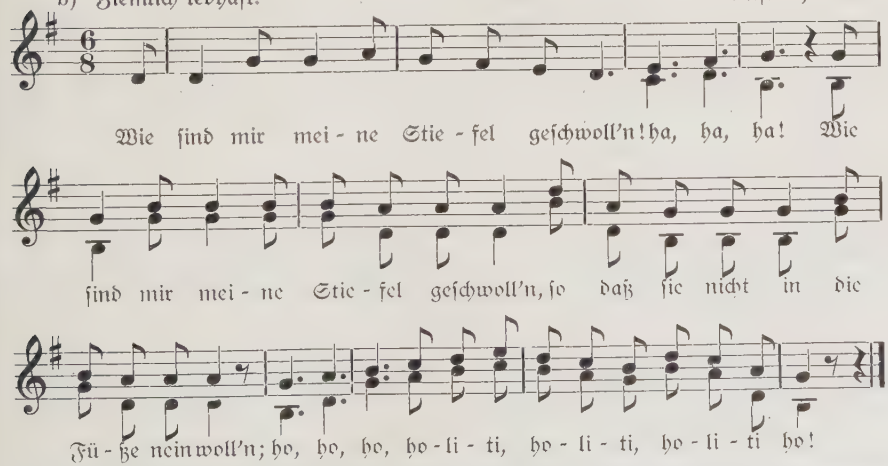
Nr. 143c: Auch hier ist der erste Teil wie bei 143b, der 2. Teil entstammt sicher einer anderen Melodie.

Beispiel 6.

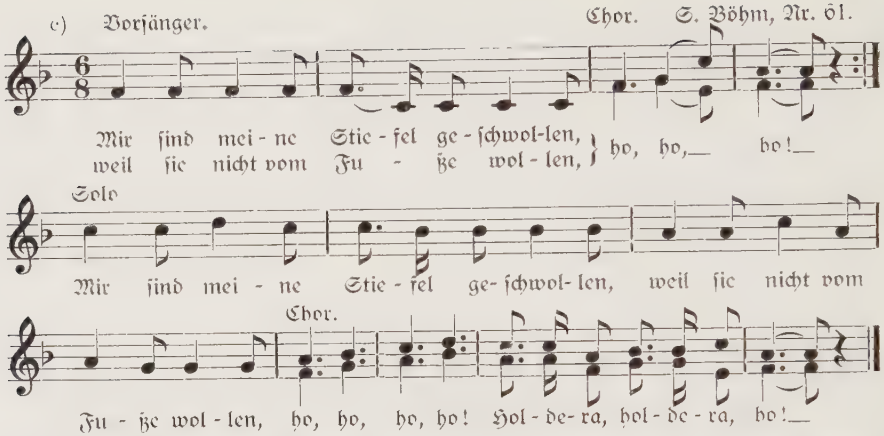
Nr. 144. a) Kommersbuch v. Friedländer, Nr. 65[1]).



b) Ziemlich lebhaft. Ditf. II, 358.



[1]) Anmerkung S. 193: Text und Melodie stehen bereits in Nikolais „Feynem Almanach" 1777. J. Fr. Reichardt (1782): „Sie ist mir eine der allerschönsten Volksmelodien, die ich kenne". Vgl. auch Fink: „Hausschatz" Nr. 598 und Anmerkung dazu.



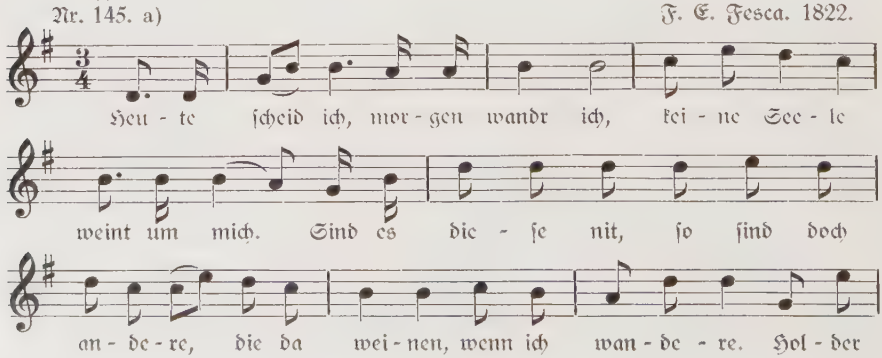
Der 1. Teil von 144a bildet eine dreitaktige Phraſe, die in beiden folgenden Melodien durch Dehnung des kurzen Refrains viertaktig wird. Der 2. Teil des Originals iſt eine abwärts laufende Sekundſequenz („Und wenn es denn ſoll geſchieden ſein ſo reich mir dein goldenes Ringelein"), an welche ein Abſchlußtakt angehängt iſt, der zur Bekräftigung (etwas verändert) wiederholt wird. Dadurch wird das formale Ebenmaß der Teile weſentlich verbeſſert.

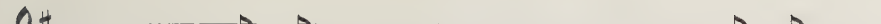
Nr. 144b wendet im 2. Teil der Melodie die Sequenz nicht an; ſie ſetzt dafür eine nur wenig veränderte Wiederholung der zweitaktigen Phraſe. Die letzten 4 Takte bilden ein ganzes (nicht wie im Original zweimal 2 Takte), das den einfachen Melodiebau — ſteigend fallend — aufweiſt.

Nr. 144c, ein Lied, das heute noch in der Gegend von Bayreuth (Seulbitz) zu hören iſt, intereſſiert hauptſächlich durch die uralte Anlage: Vorſänger—Chor. Im 2. Teil der Melodie iſt zu beachten, daß die Sequenzen des Originals genaueſtens nachgebildet werden. Die letzten 4 (Refrain-) Takte bilden auch hier ein geſchloſſenes Auf und Ab. Die Mehrſtimmigkeit verläuft hier denkbar einfach, nämlich in Terzen — mit Ausnahme bei der in Franken üblichen Schlußbildung. Sowohl der erſte wie der letzte Teil dieſer Faſſung ſchließt mit der Terz der Tonart ab.

Beiſpiel 7.

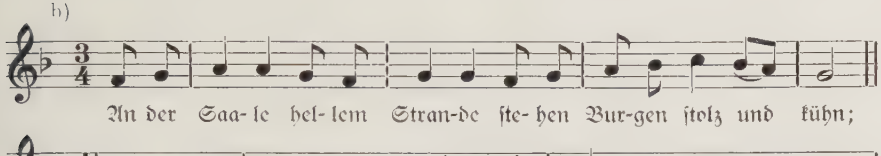
Nr. 145. a) F. E. Fesca. 1822.





(Melodie bei Meier, K. i. V. S. CXIII, Text: Fr. Müller, Maler.)

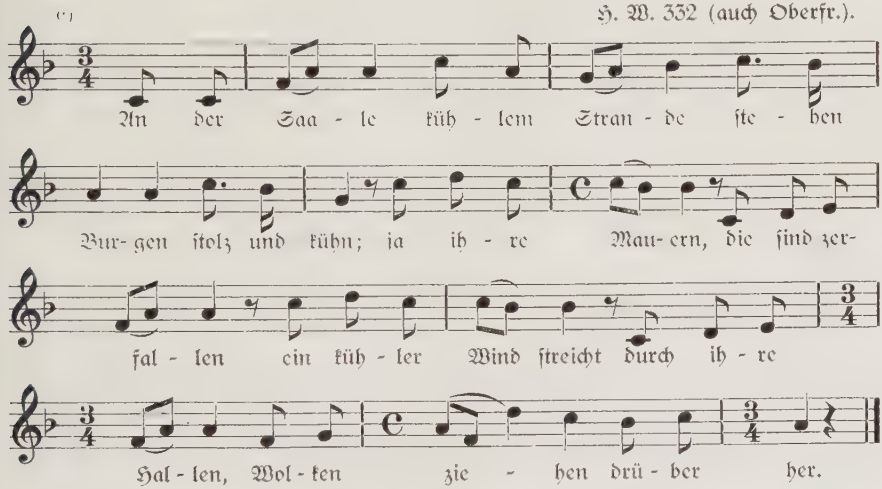
b)



(Franz Kugler, 1826.)

H. W. 332 (auch Oberfr.).

c)



Zu 145a: Fesca stellt zunächst den Rhythmus auf, um ihn im 2. Takte bereits zu durchbrechen. Die Takte 3 und 4 sind bez. ihrer rhythmischen Bildung noch eigenartiger und sollen darum genauer betrachtet werden. Die Betonung auf „keine“ ist jedenfalls auf „Überlegung“, auf „Überdenken“ des Textes seitens des Komponisten zurückzuführen. Gegen eine solche Melodiebildung wendet sich das Volk mit Nachdruck: es verhilft dem rhythmischen Motiv zu seinem Recht (siehe Nr. 145b und c). Der 2. Teil der Fescaschen Melodie (Takt 5–8) besteht aus zweimal 2 Takten, wovon die beiden letzten eine Sequenz in der Unterterz bilden. Die zweitaktige Schlußphrase „holder Schatz, ich denk an dich“ wird wiederholt.

Das Lied Fescas zeigt hauptsächlich rhythmische Unebenheiten. Über dieses rhythmische Zurechtsingen ist bereits S. 111 gesprochen worden.

Nehmen wir nun die Gebilde, die sich aus Nr. 145a entwickelten, in Augenschein.

Zwischen Nr. 145a und 145b fällt eigentlich erst die Fassung der Sammlung Fink[1]), die Melodie von b) und den Text von a) in sich vereinigt. Sie dürfte kurz nach Erscheinen des Originals entstanden sein.

Unter diese „gerichtete" Melodie wurde 1826 (durch den Dichter Franz Kugler, 1808—58) der neue Text „An der Saale hellem Strande" gesetzt.

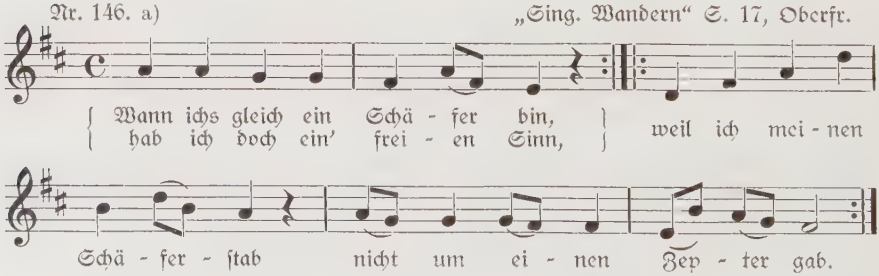
Nr. 145b: Diese Melodie ist rhythmisch äußerst einfach und betont bis zum Ende klar den Rhythmus ♪♪ ♩♩ Der 2. Teil des Liedes (Takt 5—8) besteht aus zweimal 2 Takten, die eine Wiederholung bilden.

Nr. 145c: Die heute auch in Oberfranken (Bayreuth) und Oberhessen (siehe Schulte, S. 18 19) noch gerne gesungene Melodie ist merkwürdig wegen ihres Taktwechsels, dessen Entstehung bereits bei dem Abschnitte „Rhythmus" besprochen wurde. Weiter fallen die vielen Schleifen auf, die das Lied etwas verweichlichen. Von besonderer Wichtigkeit aber sind die Melodieteile „ja ihre Mauern, die sind zerfallen, ein kühler Wind streicht durch ihre Hallen". Das Volk hat große Freude an solchem Wechselspiel der Melodie; die die beiden Teile trennende Pause erhöht die Klarheit der kurzen Phrasen wesentlich. Es entsteht eine Art Zweichörigkeit, ein Frage- (D) und Antwortspiel (T). Auch hinsichtlich der Richtungsbewegung sind die kleinen Motive verschiedenartig gebildet. Takt 8 kann die Zäsur nicht erhalten; denn a) das Frage- und Antwortspiel ist zu Ende und b) der Schluß würde zu isoliert, zu abgerissen dastehen. Der $^4/_4$-Takt 9 entsteht durch gefühlvolle Dehnung zweier Achtelnoten in Viertel. Der Terzschluß entspricht dem durch den Textinhalt geschaffenen Bilde viel besser als der etwas kühle Tonikaschluß der Formen 145a und b.

Das Lied Fescas zeigt eine künstliche Volkshaltung. Die rein sensuellen Wirkungen sind jedoch in der fränkischen Weise viel stärker als in der Urform oder in der zurechtgesungenen Linie von Nr. 145b. Der Franke ändert mit feinem Empfinden die Stellen ab, die seinem „Gefühl" nicht entsprechen. Diese Abänderungen können Melodie, Text und Rhythmus betreffen. Jedenfalls ist die dadurch entstandene Melodie natürlich, unkompliziert und stark gefühlsbetont.

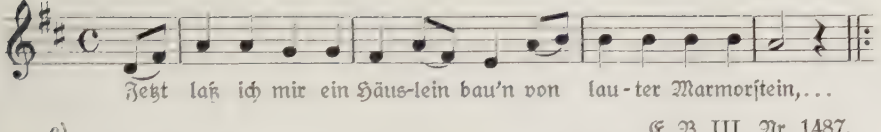
Beispiel 8.

Nr. 146. a) „Sing. Wandern" S. 17, Oberfr.

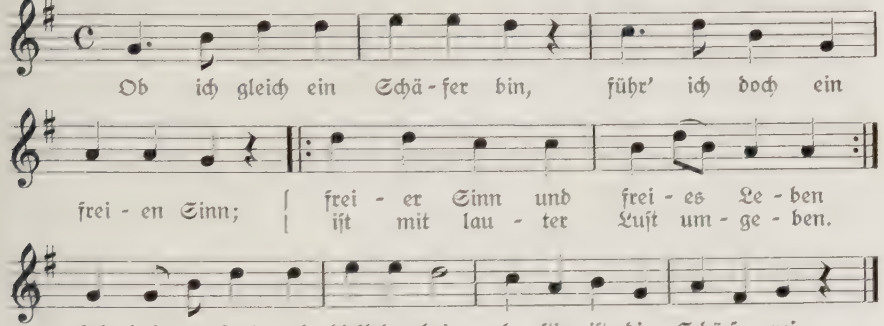


[1]) Fink, „Hausschatz". Nr. 583.

b) E. B. 80b.



c) E. B. III, Nr. 1487.



Nr. 146a ist jedenfalls sehr merkwürdig durch die Anlage seiner Melodieteile. Dem Liede liegt das Kinderlied „Alle Vögel sind schon da" zugrunde. Die Melodie erhält eine neue Form dadurch, daß der Mittelteil des Originals als 1. Teil benützt wird. Ferner sind die beiden letzten Takte durch Schleifen und Terzschluß eigenartig zurechtgesungen. Obwohl der Melodiekern derselbe bleibt, erhält der Schluß doch einen gänzlich anderen Charakter als im Modell: er ist durch die sanft schwebende Haltung typisch fränkisch geworden.

Nr. 146b: Auch dieses (Rheinpfälzer) Lied bildet seinen 1. Teil nach der oben genannten Kindermelodie.

Derselbe Melodieteil findet sich auch im 2. Teile des Liedes „Ob ich gleich ein Schäfer bin" Nr. 146c. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Melodie die älteste unserer 3 ist; denn bei Erk-Böhme steht folgende Anmerkung: „Die Melodie stammt aus dem 18. Jahrhundert, wenn nicht aus noch früherer Zeit. Sie ist zu Mozarts Zeit schon bekannt zu dem „Schulmeisterlied", in welchem die Kinder das ABC bis Ende durchsingen... Eine konzertierende Baßstimme dazu singt der Schulmeister, darin es an Anleitung, Mahnung, Straf- und Zornesworten nicht fehlt. Der Scherz soll vom Komponisten Leonh. Cäll († 1815 in Wien) sein."

Zu den bei Nr. 139 gemachten Beobachtungen gesellen sich auf Grund unserer späteren Untersuchungen noch folgende:

1. Nr. 142h beweist, daß eine andere Taktart für den Volksmund nicht hinderlich ist, eine beliebte Melodiewendung zu gebrauchen.

2. Daß auch Schlußteile (Nr. 142a Takt 9–12) als Eingangstakte Verwendung finden können (siehe Nr. 143b).

3. Die Taktzahl des Originals wird in zurechtgesungenen Liedern in der Regel gewahrt. Man kann also ein starkes Formgefühl feststellen. Dafür sprechen auch die klareren Sequenzbildungen in den „gerichteten" Melodien.

4. Die Form der Lieder wechselt ständig. Es kommt vor, daß benachbarte Dörfer zu dem gleichen Text verschiedene Melodien singen (siehe die zahlreichen Varianten der Lieder etwa in der Sammlung H. W.). Die Form ist nicht absolut immer feststehend und gleichbleibend.

5. Nr. 146a beweist, daß eine Umstellung der Melodieteile innerhalb derselben Melodie erfolgen kann.

Das neuere pfälzische Volkslied der Sammlung Heger-Wüst ist besonders reich an zurechtgesungenen Liedern. Neben einer sehr großen Anzahl reiner Kunstlieder haben auch vielfach nur Melodieteile derselben in das Volkslied Eingang gefunden und sich mit älteren oder neueren Melodiestücken zu einem Ganzen verbunden. Dieser Vorgang, der einer Zersetzung im Volkslied gleichkommt, ist in älteren Sammlungen (etwa bei Ditfurth) in diesem Umfange noch nicht zu beobachten. (Die Gründe werden bei „Ursachen des Rückganges" dargetan werden.) Die Pfälzer Neubildungen benützen mit Vorliebe Melodieteile von Studentenliedern. In folgendem seien einige der Lieder angegeben, die Stücke besonders beliebter Melodien übernehmen:

H. W. Nr. 40a, 267, 278 Teile von (T. v.) „Seht ihr drei Rosse",
„ „ Nr. 124, 325 T. v. „Der Papst lebt herrlich in der Welt",
„ „ Nr. 60, 64, 229a II, 299, 312a T. v. „Nur noch einmal in meinem ganzen Leben",
„ „ Nr. 270, 309a II, 356a T. v. „Der Reservemann": „drum Brüder stoßt die Gläser an, es lebe der Reservemann",
„ „ Nr. 12a II, 37a T. v. „O alte Burschen Herrlichkeit",
„ „ Nr. 46 T. v. „O Straßburg",
„ „ Nr. 11b, 12a T. v. „O Tannenbaum",
„ „ Nr. 76a T. v. „In einem kühlen Grunde",
„ „ Nr. 193a T. v. „In des Waldes düstern Gründen",
„ „ Nr. 231 T. v. „Nach der Heimat möcht ich wieder",
„ „ Nr. 85 T. v. „Zwischen Berg und tiefem Tal",
„ „ Nr. 98a T. v. „Das menschliche Leben eilt schnelle dahin",
„ „ Nr. 182a I T. v. „Hier bin ich so manches liebe Mal",
„ „ Nr. 216 VI T. v. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten",
„ „ Nr. 305 T. v. „Und ich zog zur Sennrin hin",
„ „ Nr. 332 T. v. „Jetzund nehm ich meine Büchse",
„ „ Nr. 216 VII T. v. „Ach, ach ich armes Klosterfräulein",
„ „ Nr. 190a u. c T. v. „Nun ade, du liebes Mädchen, ich seh",
„ „ Nr. 342a I T. v. „Es murmeln die Wellen" (aus „Oberon").

Manche Lieder bilden eine Zusammensetzung aus 2 und mehr verschiedenen Melodieteilen. Hierher gehören die Lieder H. W. Nr. 77, eine Verbindung der Melodien „Bei Sedan, wohl auf den Höhen" und „Drunten im Unterland", Nr. 101, welche die Melodien „Ein freies Leben führen wir" und „Es wollt ein Mädchen früh aufstehn" benützt, und Nr. 306, in welcher Teile von „Schorsch, du muß jetzt nach Amerika" und „Kehl am Rhein" vorkommen.

Alle diese „zersungenen" Lieder sind heute auch in Ostfranken heimisch und könnten die Beispiele leicht vermehrt werden.

Zu diesem wichtigen Vorgang im Volkslied, dem Zurechtsingen und Zersingen der Lieder, seien noch einige Forscher gehört:

John Meier[1]): „Und diese Kontaminationen, dieses Umsingen der Lieder durch Antreten anderer Liederbestandteile, es geht gleichmäßig auf musikalischem, wie textlichem Gebiete vor sich. Auch hier wieder zwecklos und unbewußt! Es können textliche oder musikalische Änderungen, sowie Änderungen auf beiden Gebieten sein". Derselbe John Meier stellt weiter fest[2]), „daß es dem Volke gleichgültig ist, woher die ihm gefallenden Melodien oder Melodieteile stammen, und daß es ebenso Volksweisen wie Weisen kunstmäßiger Herkunft verwendet".

Georg Schünemann leitet aus Untersuchungen am Lied der deutschen Kolonisten in Rußland ab[3]): „Alle Volkslieder ändern und verändern sich. Wort und Weise werden umgesungen, vermischt und umgeformt, solange sie im Volke lebendig sind... Veränderungen, die sich aus dem Gleichklang verschiedener Liedteile, aus der Übernahme einer Melodie, aus gleichen Situationen, aus Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen der Gedanken ergeben, finden sich wieder". Schünemann sagt weiter in dem gleichen Werke S. 109/10: „Sobald die Erinnerung an die ursprüngliche Melodie verblaßt, werden Pointen oder festbleibende Teile vielfach umgesetzt und vertauscht". An anderer Stelle (S. 35) zitiert er den oben erwähnten J. Meier: „John Meier hat in seinen Arbeiten über das Volkslied ähnliche Beobachtungen im deutschen Lied angestellt und nennt unter den Ursachen der Liedkontamination die ausgedehnte Liederkenntnis einzelner Individuen, die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit der Melodie zweier Lieder, die Analogie der Form und des Stoffes, Stimmungsgleichheit, „undeutliche Assoziationen zwischen dem verschiedenen, im Unbewußten aufgespeicherten Material" und Einfügen von Wanderstrophen" (J. Meier: „Das deutsche Soldatenlied im Felde", S. 56; „Kunstlieder", S. LXXXVIII f.).

Tappert[4]) glaubt die Entstehung der Volkslieder zurückführen zu sollen auf die ständigen Umgruppierungen bekannter Motive: „Die Motive wandern durch die Jahrhunderte von Ort zu Ort und verbinden sich zu immer neuen Gruppierungen. Dem flüchtigen Beschauer deucht jede einzelne dieser Zusammenfügungen ein einziges, unteilbares Ganzes zu sein, entstanden aus „einem Guß".

Er ist nicht der Ansicht, daß das Volk seine Lieder selbst erfände: „Ich kenne gar kein Volkslied, d. h. keine Melodie, die von Soldaten, Studenten, Handwerksburschen, Jägern, Schnittern usw. erdacht" worden wäre. Das Volk kann gar nicht komponieren — im gebräuchlichen Sinne des Wortes nämlich —, es vermag nur zu akkommodieren, höchstens zu variieren; es

[1]) J. Meier, „Kunstlieder". S. LXXXVIII.
[2]) Ebenda S. 116.
[3]) G. Schünemann, „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland". S. 32.
[4]) Wilhelm Tappert, „Wandernde Melodien". S. 52.

schafft niemals, es wählt; es meißelt nicht aus tönenden Marmorblöcken seine Gebilde — das ist einzig und allein des Künstlers Sache —, aber es setzt aus vorhandenen Stücken zusammen, was es braucht, kurz: es annektiert zunächst“[1].)

Kunstlieder im fränkischen Volksliede.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß in der neueren Zeit viele Kunstlieder oder auch nur Teile derselben ins Volkslied eindrangen, sozusagen „volksläufig“ wurden.

Diese Erscheinung ist im Pfälzer Lied (siehe Sammlung H. W.) besonders stark, sie tritt aber auch in Ostfranken in den neuesten Sammlungen (siehe die Sammlungen des Anhanges) und im Liederschatz von Weibersbrunn (Spessart) auf. Es handelt sich bei der Übernahme von Kunstliedern also wohl um einen allgemeinen Vorgang im Volkslied.

Die Sammlung Ditfurth aus dem Jahre 1855 weist Kunstlieder in dem Umfange wie die neuesten Sammlungen noch nicht auf. (Es möchte jedoch auch sein, daß wir heute die entsprechenden Kunstliederunterlagen der Melodien nicht mehr genau kennen, und daß wir darum die Lieder mehr als „Volkslieder“, denn als Abkömmlinge von Kunstliedern betrachten.)

Die zunehmende Übernahme von Kunstliedern ist jedenfalls auch in Verbindung zu bringen mit dem Aufblühen speziell der Männergesangvereine im 19. Jahrhundert. Dieselben brachten das Volk in engste Berührung mit dem Kunstliede. Ist doch heute fast in jedem Dorfe Frankens ein solcher Verein, der, wenn er sich nicht an die Massenchöre mit großem Apparat heranwagen kann, doch wenigstens den widerlich süßlichen Liedern Abts u. a. huldigt.

Ruppert[2]) stellt bei der Betrachtung des Volksliedes eines Spessartdorfes (Weibersbrunn) fest: „Die Zusammensetzung des Liederschatzes läßt ein starkes Überwiegen der aus der Kunstdichtung entnommenen Lieder erkennen, schrittweise ist seit drei Geschlechtern das echte Volkslied im Volksgesang zurückgegangen.“ Und bei der Übersicht findet er[3]): „Im ganzen stehen von den 227 Liedern 122 volkläufig gewordene Kunstlieder 105 volksentstandenen gegenüber“.

Auch unsere neuesten fränkischen Sammlungen (siehe Anhang) weisen eine große Anzahl von Kunstliedern auf, wobei noch zu beachten ist, daß einige Sammler mit Absicht solche Lieder nicht in ihr Verzeichnis aufnahmen.

Wir wollen an einem Beispiel zeigen, wie sich das Volk Melodien der Kunstmusik zueigen macht.

In der ausgezeichneten Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“ findet sich folgende Abhandlung von August Eigner[4]): „Ich will heute auf einen Fall aufmerksam machen, wie ein Beethoven-Motiv in eine Volksweise überging.

[1]) Wilhelm Tappert, „Wandernde Melodien“. S. 38.

[2]) Joh. Ruppert, „Der Volksliederschatz eines Spessartdorfes (Weibersbrunn)“. S. 47.

[3]) Ebenda S. 39.

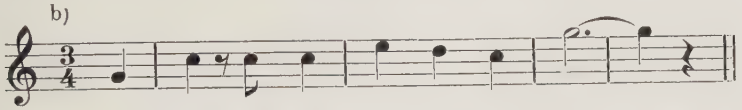
[4]) „Das deutsche Volkslied“. 29. Jahrg., Heft 3, S. 39 u. 40.

Es handelt sich zufällig auch um ein Motiv aus der 5. Symphonie, und zwar aus dem 4. Satze:

Nr. 147. a)

In dem bei Jos. Blaha (Wien) erschienen, von Rud. Tichy arrangierten und insbesondere während des Weltkrieges gern gesungenen „Und wann i mei Häuserl verkauf...“ heißt es:

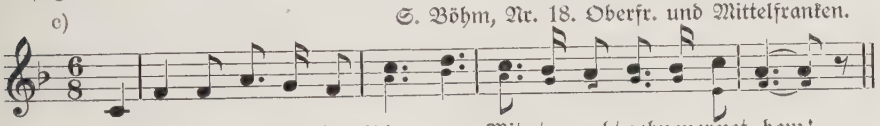
b)



Das Lied wird in der oben genannten Ausgabe ein „altes Soldatenlied“ genannt. Es dürfte wohl aus der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts stammen und zu Beethovens Zeit noch nicht entstanden gewesen sein“.

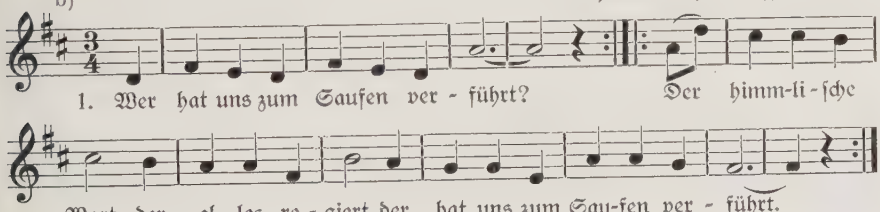
Diesen Melodien möchte Verfasser folgende Trinklieder aus Franken anfügen:

c) S. Böhm, Nr. 18. Oberfr. und Mittelfranken.



Des Bier, des hot an schen Scham, vor Mit-ter-nacht gehn mer net ham!

b) S. Beck, Mörlbach b. Uffenheim.



1. Wer hat uns zum Saufen ver-führt? Der himm-li-sche Wort, der al-les re-giert, der hat uns zum Sau-fen ver-führt.

Es ist klar ersichtlich, daß sich dieses Motiv weit über die österreichische Grenze hinaus verbreitete und als „brauchbar“ vom Volke übernommen wurde.

Das Volk hat zu allen Zeiten Beziehungen zur Kunstmusik gepflegt und aus ihr geschöpft oder wenigstens Teile von Melodien übernommen. Daß dieser Vorgang nicht immer gleich stark war, ist wohl selbstverständlich. So „lag“ dem Volke die Zeit des Barock in der Musik eigentlich nicht so recht; denn ihre Melodien waren zu sehr verziert und stellten an den Sänger zu große Anforderungen. Dagegen spielte die Zeit der musikalischen Aufklärung mit ihrem auf das Einfache, Klare und Nüchterne gerichteten Sinn für das Volkslied eine außerordentliche Rolle. Viele unserer nüchternsten Volkslieder (vgl. etwa Ditfurth I, 49) sind in jener Zeit entstanden. Auch die musikaliche Romantik hatte großen Einfluß auf das Volkslied. Es sind besonders Singspiel und Oper, die dem Volke Melodien gaben, welche es sich bis

heute erhalten hat. Verfasser erinnert an: „Üb immer Treu und Redlichkeit" mit der Melodie von „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich" aus Mozarts „Zauberflöte" (1791), an „Wir winden dir den Jungfernkranz" und den „Bauerntanz" aus „Freischütz" von Weber, oder an die bekannte Melodie aus Kreutzers „Nachtlager", wozu der Volksmund erfand: „Geng mer a weng nüber zum Schmied seiner Fra..." u. a. m.

Die wagneristische Oper hat dem Volkslied nichts gegeben und hat durch die „unendliche Melodie", der zu wenig „Geschlossenheit" innewohnte, keine Anregungen vermitteln können.

So mußte sich das Volk an die Operette halten und wurde dem Schlagerwesen oder besser -unwesen in die Arme getrieben. Das Volkslied wird von nun an vernachlässigt und droht abzusterben.

Wie stark die Schlagermelodien auch auf dem Lande „wirken", konnte Verfasser in einem Bauerndorfe des Steigerwaldes, weitab von der Großstadt, beobachten: Die Bauernburschen sangen wohl ungefähr zwanzigmal mit allergrößtem Stimmaufwand den „Schlager": „Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren". Es war eine Art Rausch über sie gekommen, und als sie nach dem zwanzigsten Male eine Pause eintreten ließen, geschah dies nur, um durch einen kräftigen Schluck die Kehlen anzufeuchten und um dann das Lied endlos weiter singen zu können. Verfasser konnte leider nicht abwarten, bis dieser (immerhin einige Besorgnis erregende) Zustand nachließ, und wendete sich alsbald „mit Grausen". Der ganze Nachmittag eines schönen Sonntags war allein diesem Schlagerlied gewidmet!

Man muß Tappert[1]) recht geben, wenn er sich über diese Erscheinung im Volkslied kräftig äußert:

„Ehemals wurden die notwendigen Ingredienzien vorzugsweise den Werken der Meister entnommen,... und es liegt auf der Hand, daß der Liederschatz, welchen wir als Vermächtnis unserer Vorfahren besitzen, im Vergleich zu der Singerei jetziger Zeit wirklich ein Schatz ist. Heutzutage verfährt man anders! Nicht mehr die besten Früchte des musikalischen Baumes sind es, welche das Volk einheimst, nein, es greift unbewußt, d. h. es vermag Gutes und Böses schon lange nicht mehr zu unterscheiden, nach dem Schlechtesten. Die erbärmlichen Trivialitäten der modernen Tanzliteratur, der Offenbachsche Cancan und die klingenden Gemeinheiten einheimischer Possenfabrikanten: das sind die Fundgruben!... Die Masse, welche sich nie aus eigenen Mitteln ein Urteil zu bilden vermag, die, um eine Meinung angegangen, erst in die Zeitung blicken oder den Nachbar fragen muß, würde sich eben deswegen auch wieder auf den richtigen Weg zurückbringen lassen, wenn nur die Führer (im weitesten Sinne des Wortes!) wirklich Priester der Kunst sein wollten..."

Diese 1890 gemachten Äußerungen dürften heute, fast 40 Jahre danach, in verstärktem Ausdrucke wiederholt werden; denn seit damals ist es um unser Volkslied noch viel schlechter geworden. (Wir haben gegenwärtig zwischen Kunstmusik und Volkslied vielleicht den größten Abstand.)

[1]) Tappert, „Wandernde Melodien". S. 51.

Das Volk konnte sich aus der Kunstmusik der letzten Jahrzehnte keine Anregungen mehr holen; darum ist es kein Wunder, wenn es mit dem Volksliede abwärts geht. Erst die neueste Zeit wendet sich (nach fast 100 Jahren) wieder mehr der Pflege des Volksliedes zu. Hoffen wir, daß das deutsche Volkslied daraus Gewinn hat!

Die musikalische Form des fränkischen Volksliedes.

Wir geben zunächst einigen Forschern das Wort:

Ditfurth[1]): „Die am meisten vorkommende Form ist der dreigliedrige Bau, welcher am deutlichsten in den sechs- und achtzeiligen Gesätzen hervortritt.... Der dreiteiligen Form steht die zweiteilige zunächst. Sie umfaßt viele der sechszeiligen, am meisten aber der vierzeiligen Lieder und hat gleichfalls in jedem Haupabschnitte zwei Unterteile. Auch hier wird meist jeder Hauptteil wiederholt. Dies sind die zwei Grundformen, auf welche sich alle andern Melodien des Volkes zurückführen lassen... Da die Volksmelodie ganz richtig nur den Grundcharakter der Dichtung auszudrücken bemüht ist, so läßt sie sich davon auch durchaus nicht durch die oft kühnen, raschen Sprünge und Wendungen der Worte abbringen... Dieser Zug bestimmt sie denn auch nur selten, und dann nicht weiter als in die Ober- oder Unterdominante, auszuweichen".

R. Noatzsch[2]): „Wir haben seit Beginn des 18. Jahrhunderts ein eigentliches Volkslied in des Wortes wahrster Bedeutung überhaupt nicht mehr. Alle diese modernen Lieder tragen die Merkmale absichtlicher Hervorbringung,... wir sollten sie also nur als volkstümliche Lieder in des Wortes weitester Bedeutung bezeichnen".

„Auch das moderne Volkslied weist die zweiteilige Form auf, die durch die Formel A + B gekennzeichnet wird (Ab immer Treu und Redlichkeit). Auch alle die Ungleichheiten... finden wir hier wieder.... In den volkstümlichen Liedern der Gegenwart tritt uns eine Form entgegen, die das alte Volkslied nicht aufweist, nämlich die moderne Dreiteiligkeit, welche sich in der Formel A + B + A ausdrückt (O Tannenbaum)[3])".

„Wir wissen, daß Lully die kleinen Menuetts (ohne Trio) in seine Opern einführte. Diese Orchesterstücke zeigen die Form A + B + A"[4]).

B. Widmann[5]): „Die am meisten vorkommende und daher auch in sich als erste Grundform anzunehmende, ist der dreigliedrige Bau.... Da, wo mehr oder weniger Zeilen vorhanden sind, erscheint dieser dreigliedrige Grundbau in der Melodie, sofern er nicht, wie meist in den vierzeiligen Liedern, in die andere Grundform, in die zweigliedrige zurückgeht. Dieses Gesetz der Dreiteiligkeit, welches J. Grimm schön durch ein Kleeblatt symbolisiert hat, wurde auch in der höfischen Lyrik zugrunde gelegt".

---

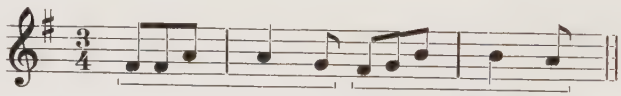
[1]) Ditfurth, „Fränkische Volkslieder". 2. Teil, S. XXIV f.
[2]) R. Noatzsch, „Die musikalische Form der deutschen Volkslieder". S. 25.
[3]) Ebenda S. 26.
[4]) Ebenda S. 27.
[5]) B. Widmann, „Geschichtsbild..." S. 13.

„Die Melodie, Volksweise, auch bloß Ton genannt, entspringt ganz derselben Quelle wie der Inhalt oder der Text des Volksliedes, nämlich dem Gefühle, gleichwie Trieb und Blüte der Pflanze aus einer Wurzel aufschießen[1])".

Hier stehen sich zwei Ansichten gegenüber: Ist die zwei- oder die dreiteilige Liedform die ältere?

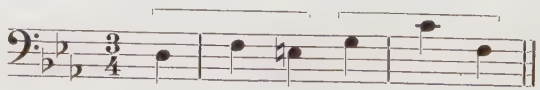
Verfasser möchte sich B. Widmann anschließen, der behauptet, die dreiteilige Form sei als die erste Grundform anzunehmen. Der dreigliedrige Bau, der, wie wir nachher sehen werden, im Volksliede stark bevorzugt ist, ist jedenfalls so alt — wenn nicht älter — wie der dreiteilige Takt, der in der Zeit der Mensuralmusik als der wichtigste galt („Tempus perfectum"). Daß heute der zweiteilige Bau des Volksliedes sich verhältnismäßig nur noch selten vorfindet, hat wohl seinen Grund in der etwas knappen und wenig variablen Struktur dieser Form. Über die Frage nach dem Anrecht auf höheres Alter, ob zwei- oder dreiteilig, zu streiten, hält Verfasser für müßig.

Das neuere Volkslied arbeitet vielfach mit kleinen Motiven (siehe auch unter „Rhythmus"), die, aneinandergereiht, eine Melodie ergeben. Diese kleinsten Teile entsprechen dem einfachen Gesetze: Spannung—Entspannung. (In etwas größeren Ausmaßen kehrt dieses Gesetz in der Anwendung der Sequenzen wieder.) Ein typisches Beispiel bildet H. W. Nr. 114, dessen Anfang heißt:



Spannung und Entspannung, die der Einatmung und Ausatmung entsprechen, sind die Grundlagen für das kleine Motiv wie für das musikalische Geschehen im Volksliede überhaupt. P. Dom. Johner[2]) kommt bei der Untersuchung des gregorianischen Chorals zu dem gleichen Resultat: „Das Grundgesetz choralischen Melodiebaues: Hebung—Höhe—Senkung zeigt sich schon bei der einfachen Psalmodie".

Das Volk folgt diesem Gesetze aus physiologischen Gründen. Seine Anwendung läßt sich auch an längeren Melodiestücken nachweisen. Man betrachte daraufhin etwa den Anfang von Nr. 160a, und man wird den Auftakt als Hebung, den Ton auf „Le-ben" als Höhe und den weiteren Verlauf der Melodie als Senkung unschwer erkennen können. Daß solche, natürlichem Gesetze folgende Motive und größere Melodieteile auch in der Kunstmusik anzutreffen sind, bedürfte eigentlich eines Beweises nicht. Es soll aber an das kurze Motiv aus „Ein deutsches Requiem" von Joh. Brahms (Satz 4) erinnert sein, das dieselbe Struktur aufweist, wie das oben angeführte Motiv des Volksliedes:



[1]) B. Widmann, „Geschichtsbild..." S. 16.

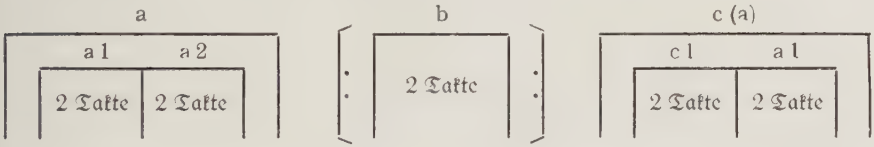
[2]) P. Dom. Johner, „Der gregorianische Choral". S. 95.

Im folgenden wollen wir den Bau der oben angeführten fränkischen Volkslieder Nr. 90—101 betrachten:

Nr. 90: „Schwarze Augen, blonde Haare".

Die Einheit dieses Liedes bildet ein rhythmisches Motiv | , das auch etwas verändert | erscheint. Dieses sehr beliebte Motiv, dem wir schon wiederholt begegneten, ist nach der Anlage: Spannungserzeugung —Spannung—Entspannung gebaut.

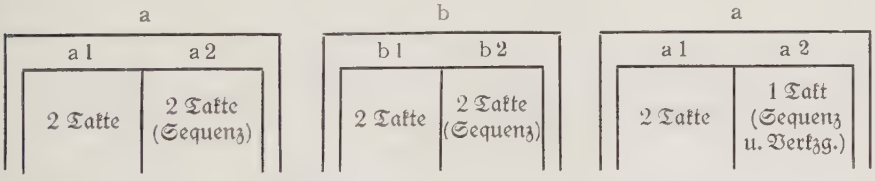
Die Form der Melodie ergibt folgendes Bild:



In dieser Dreiteilung entsprechen sich die einzelnen Abschnitte in der Taktzahl vollkommen. Der Mittelteil besteht aus zweimal 2 Takten mit der sequenzartigen Unterteilung 1 + 1 Takte. Der letzte Teil enthält die größte Steigung der Melodie auf dem Boden der Subdominante, die auch beim Gefühlsausbruch des Teiles a die harmonische Grundlage bildet. Die beiden letzten Takte des Teiles c variieren die Schlußtakte des Teiles a.

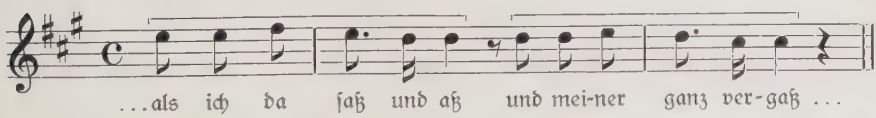
Die Zahl der Takte 4: 4: 4.

Nr. 91: „Gestern Abend in der stillen Ruh".



Die Notierung dieses Liedes ist unklar und dürfte der $^3/_4$-Takt besser durch den $^4/_4$-Takt ersetzt werden, wodurch die einzelnen Melodieteile viel klarer in Erscheinung treten würden. Dann würden auch die etwas unklaren Betonungen (wie etwa im letzten Takte auf „mich" auf das zweite Viertel) wegfallen.

In Teil a, ebenso in Teil b bilden die zwei letzten Takte eine Sequenzfolge. Diese Sequenz des Teiles b tritt in der Fassung des Liedes aus der fränkischen Schweiz (mit $^4/_4$-Notierung) viel deutlicher zutage. Sie heißt dort:

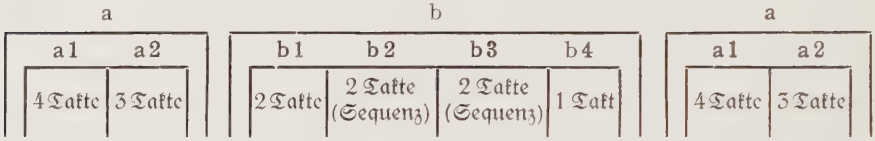


Der Schlußteil hat gegenüber dem Teil a in der letzten zweitaktigen Phrase eine Verkürzung erfahren. Diese ist in der Unregelmäßigkeit der Verszeilen

begründet. Der Schluß ist aber musikalisch so gebildet, daß man von einer Unregelmäßigkeit nichts merkt. Welch feiner Sinn für künstlerische Gestaltung! Die Sequenzanlage ist trotz Verkürzung der Phrase beibehalten.

Die Zahl der Takte ist 4:4:3.

Nr. 92: „Ei Bübla, wennst mich so gern häst".

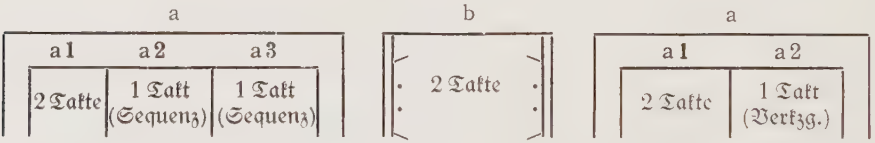


Die Verkürzungen (Teil a, letzter Abschnitt: 3 anstatt 4 und Teil b, letzter Abschnitt: 1 anstatt 2 Takte) sind wiederum nur auf die Notierung zurückzuführen und durch die Fermate gekennzeichnet. Man hätte hier ebensogut einen Takt mehr schreiben können.

Der Mittelteil (b) bringt in den beiden ersten Takten einen Aufschwung mit der harmonischen Grundlage der S, bewegt sich dann in Sekundsequenzen von je 2 Takten abwärts, um in einem Fermate-Dominantton abzuschließen. Dieser reicht dem Auftakte des letzten Teiles die Hand, so daß sich also die Wiederholung des Teiles a organisch anschließt.

Die einzelnen Teile sind gleich lang, die Zahl der Takte ist eigentlich 8:8:8.

Nr. 93: „Um neune alleine".



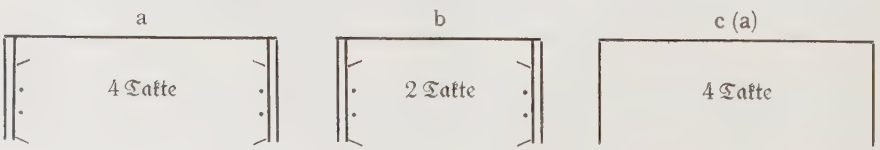
Dieses Lied steht wiederum vollständig unter dem Zeichen des rhythmischen Motivs .

Die beiden letzten Takte des Teiles a bilden eine Sekundsequenz. Der Mittelteil enthält wieder die größte Spannung der Melodie mit der harmonischen Unterlage der S. Er besteht aus zweimal 2 Takten, von denen die beiden letzten eine Wiederholung darstellen.

Der letzte Teil ist gleich dem Teile a, nur haben die beiden letzten Takte — ähnlich wie im Schlusse des Liedes 91 — eine Verkürzung erfahren. Der kurze schwebende Schluß ist von besonderer Feinheit.

Die Zahl der Takte ist 4:4:3.

Nr. 94: „Wie ich mei Kunela gheiert hob".

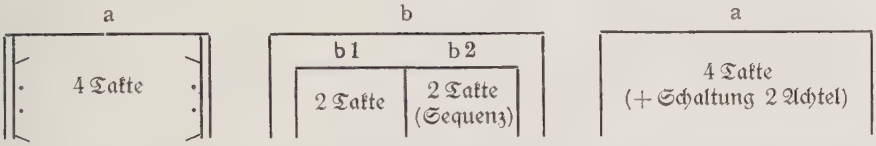


Der Mittelteil (b) besteht aus zweimal 2 Takten, wovon die beiden letzten eine Wiederholung der ersten sind mit dem Unterschiede, daß der Auftakt das zweite Mal bedeutender gemacht ist (mit Ausnützung des Materials der S).

Der letzte Teil, der den Melodiekern von a aufweist, könnte auch mit a bezeichnet werden. Die Grundlage der Subdominantharmonie wird auch hier verwendet zu starkem Ausdruck.

Die Zahl der Takte ist 4:4:4.

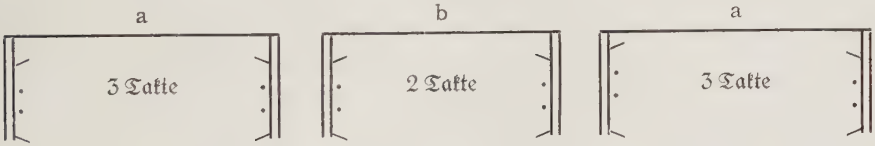
Nr. 95: „Es wollte sich einschleichen ein kühles Lüftelein".



Zu diesem regelmäßigen und klaren Liedbau ist wenig zu sagen. Eine Abwechslung in dieser Gleichförmigkeit bildet der wechselnde (teils drei-, teils zweiteilige) Takt.

Die Zahl der Takte ist 4:4:4 + Schaltung.

Nr. 96: „Bin ichs a lustiger Fuhrmannssohn".

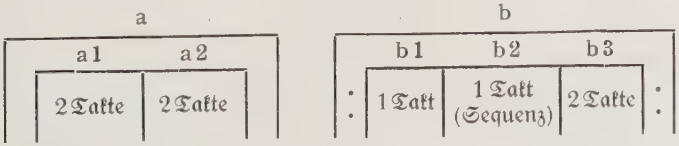


Man beachte vor allem die dreitaktigen Melodiephrasen des Teiles a, eine seltene Bildung im fränkischen Volkslied. Teil b = zweitaktig. Der sehr einfache Bau erhält durch den Wechsel der drei- und zweitaktigen Melodieabschnitte eine feine rhythmische Belebung.

Die Zahl der Takte ist 6:4:6.

Harmonische Grundlage: TDT/TDT//:DT://TDT/TDT.

Nr. 97: „Drunten in dem Lazarette".



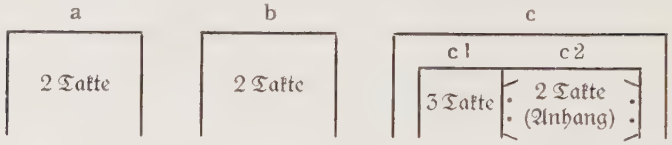
Diese Melodie wird ebenfalls bewegt von dem rhythmischen Motiv . Wir haben es bei diesem neueren Liede (es stammt aus der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71) zum ersten Male mit einer zweiteiligen Form zu tun.

Die größte Spannung der Melodie erscheint zu Beginn des 2. Teiles.

Die Zahl der Takte ist 4:4.

Harmonische Grundlage: TDDT//DTDT//.

Nr. 98: „Zufriedenheit ist mein Vergnügen".



Ein neueres Lied, jedenfalls ein Kunstlied, dessen fortlaufende Melodieform nicht zu den üblichen Erscheinungen im fränkischen Volkslied gehört.

Es besteht eigentlich nur aus einem Hauptteil, der mit der großen Schleife schließt und sich bis dahin in drei Abschnitte zerlegen läßt: 2 + 2 + 3 Takte. Die zweite Phrase ist der 1. rhythmisch (jedoch melodisch gesteigert) nachgebildet; auch die dritte hält den Rhythmus zunächst bei, um dann die Schleife anzuhängen. Man beachte die rhythmisch gleiche Bildung der Takte 5 und 6!

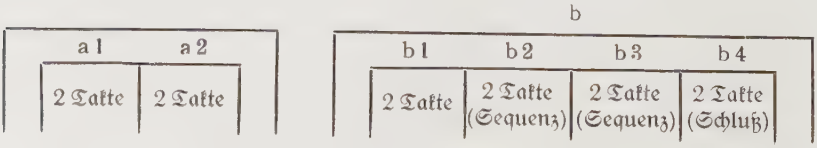
Von besonderem Interesse sind noch die zwei Melodieverlängerungen, die der Schleife folgen. Nimmt man an, daß mit Takt 5 eine Modulation in die Dominante, die mit dem 1. Viertel des 6. Taktes endigt, ausgeführt wurde, so hat die nachfolgende Schleife den Zweck, diese Wendung zu verwischen und wieder in die Tonika zurückzuleiten. Dann würde die Rückleitung etwas kurz sein und unser Formalgefühl nicht befriedigen. Darum entstehen nun die beiden Verlängerungen (Wiederholungen), die also nur den rein formalen Zweck haben, das im Aufbau entstandene Mißverhältnis wieder auszugleichen. Man sieht, daß der Text weniger Einfluß auf die Melodiebildung hat, als man allgemein annimmt (vgl. auch Nr. 100).

Die Zahl der Takte ist 2 + 2 + 3 + (2 + 2).

Nr. 99: „Nun tretet zu Hauf".

Das Lied weist durch den in jeder Periode wiederkehrenden Schlußteil (c) eine Zweiteilung auf. Die einzelnen Teile sind sehr regelmäßig gebaut und halten sich streng an die Silbenzahl des Textes. Die Melodie wäre wohl besser im $^3/_4$-Takt notiert und ergäbe dann die Taktzahlen: 2:2:2/2:2:2.

Nr. 100: „Es wollt ein Mädchen in der Früh aufstehn".



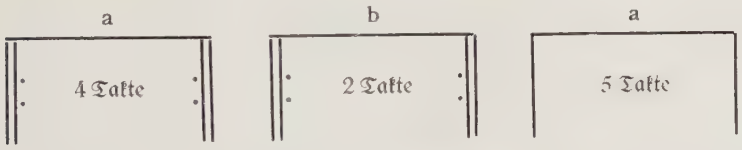
Die starke Gestaltungskraft zeigt sich an dieser Melodie im schönsten Lichte. Die Takte „/:ju, ja, grünen Wald:/" könnten wegfallen und es würde ein vollkommen ebenmäßig gebautes Lied von 4 + 4 Takten entstehen. (Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Urform so aussah.) Diese Form wäre zu unkünstlerisch und wurde darum erweitert.

Die Erweiterung gibt vortrefflich Aufschluß über die Art der Fortspinnung von Melodien. In Takt 6 ist ein gewisser Abschluß erreicht; die bestehende Spannung steht bereits mit den Schlußakten in engster Fühlung. Das Motiv des Taktes 7, die momentane Spannung, wird nun benutzt, um sequenzartig eine höhere Spannung zu erzielen. Auch nach diesen beiden Takten (7 und 8) könnten die Schlußtakte angehängt werden. Der Volksmund kann sich aber nicht genug tun in der Betätigung seiner Sangeslust und der künstlerischen Gestaltung: er setzt in der nun erhöhten Spannung das Motiv neuerdings an, um dann nach erfolgter Entladung (mit Wendung zur S) die fränkische Schlußformel anzubringen und in schwebender Haltung auf der Terz zu landen.

Die größte Steigung der Melodie erscheint auch hier im zweiten Teil; sie wird mit Hilfe von Sequenzen erzielt.

Die Zahl der Takte ist 4:8. Form zweiteilig.

Nr. 101: „O guter Hirt St. Wendelin".



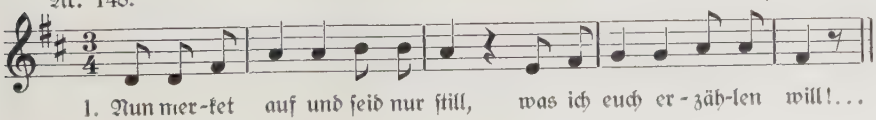
Die Melodie hat die einfache dreiteilige Form a—b—a. Das Lied ist das trefflichste Beispiel für den schwebenden fränkischen Liniencharakter, welcher hauptsächlich in den zahlreichen Schleifen begründet ist.

Der letzte Teil bringt eine Verbreiterung des Schlusses: „sind wir zur Buß bereit" ist um 1 Takt gedehnt, so daß dieser Melodieabschnitt 5 Takte enthält.

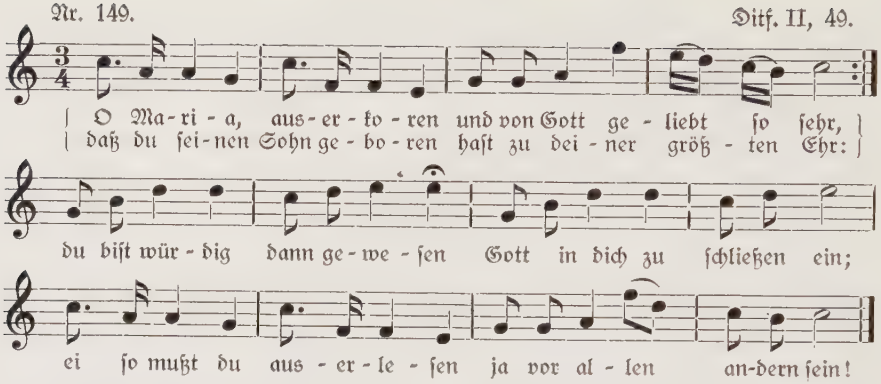
Die Zahl der Takte ist 8:4:5.

Verfasser möchte noch einige Beispiele anführen, die durch ihre klaren Entsprechungen einen rationalistischen Zug aufweisen. Solche Melodien sind im fränkischen Volkslied verhältnismäßig selten, was angesichts der einen feinen Sinn für den Bau bekundenden Lieder, wie Nr. 100 u. a, begreiflich ist.

Nr. 148. S. Beck, Nr. 67.



Nr. 149. Ditf. II, 49.



Nr. 148 erinnert an die Moritatmelodien des 19. Jahrhunderts. Nr. 149 hat die einfache Bauart a—b—a oder in Taktzahlen ausgedrückt 4:4:4. Die Melodie ist nüchtern, ohne Gefühlsinhalt. Der Abschnitt b hat jedenfalls nahe Beziehungen zu dem Studentenliede „Gaudeamus igitur". Dem Liede ist durch die Unterteilung des 1. Taktviertels (die vielfach auch punktiert auftritt) eine Art von Marschmäßigkeit eigen, deren gleichförmiger Rhythmus auf den Textinhalt soviel wie keine Rücksicht nimmt. So: die „gemachte" Schlußpointe, zu der die Silbe „allen" gar keinen Anlaß gibt.

Zusammenfassung.

Von der Form der fränkischen Volkslieder läßt sich allgemein sagen, daß die dreiteilige Form gegenüber der zweiteiligen bevorzugt wird. Die Dreiteiligkeit ist nach Noatzsch neueren Datums. Regelmäßige Formen mit taktgleichen Gruppen sind nicht das Ideal des fränkischen Volksliedes. Solche Bildungen sind zu formstarr, um dem starken künstlerischen und gemütvollen Empfinden des Franken zu entsprechen. Gerade dadurch, daß er nicht gerne gleichförmig gestaltet, beweist er seinen ausgeprägten Formsinn.

An musikalischen Kunstmitteln zum Aufbau einer Melodie haben wir bei unseren Untersuchungen beobachtet:

1. Die Spannungserzeugung.

2. Die Spannung selbst. Der Höhepunkt der Melodie ist immer wirkungsstark. In dreiteiligen Liedern erscheint er in der Regel zu Anfang des zweiten Abschnittes und dann meist mit der harmonischen Unterlage der S (der „Gefühlsstufe").

3. Die Entspannung: das Nachlassen, Abebben, Sichverlieren der Spannung.

Diese drei Kunstmittel sind auch dem Taktmotiv des Liedes eigen.

4. Die Verkürzung, eine knappere Art des Ausdruckes, wie sie uns in Nr. 91 begegnete.

5. Die Verlängerung, Erweiterung eines melodischen Gedankens, wie bei Nr. 98.

Eine besondere Art der Verlängerung ist die Wiederholung.

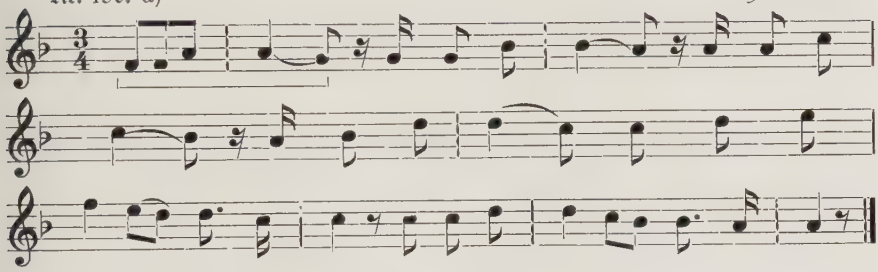
Bei Spannung wie Entspannung wird mit Vorliebe die Sequenzbildung angewendet. Die Sequenz ist beim Bau des fränkischen Volksliedes so wichtig, daß wir derselben unsere besondere Aufmerksamkeit schenken wollen.

Die Sequenz.

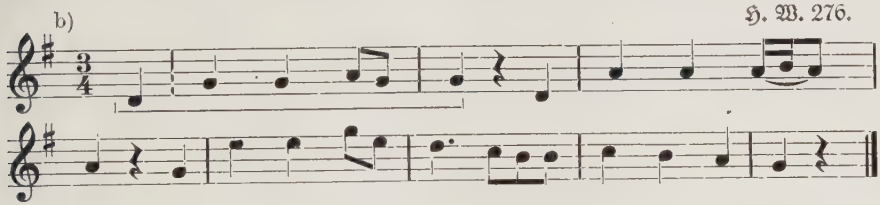
Die Sequenz wird sowohl zum Aufbau als auch zum Abbau der melodischen Linie benützt.

1. Die Sekundsequenz:
   a) steigend,
   b) fallend.

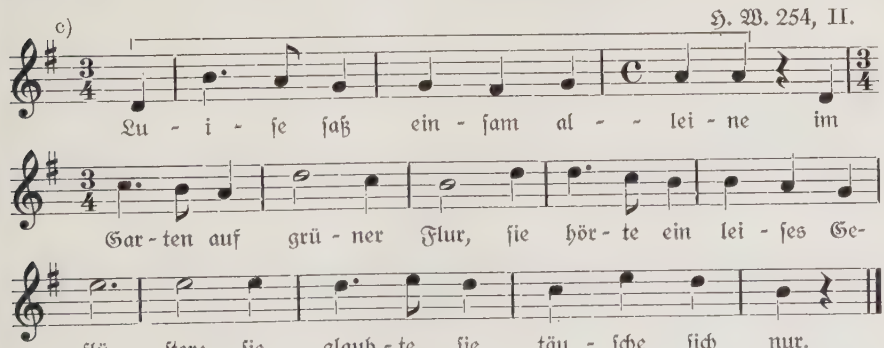
Nr. 150. a) H. W. 365.



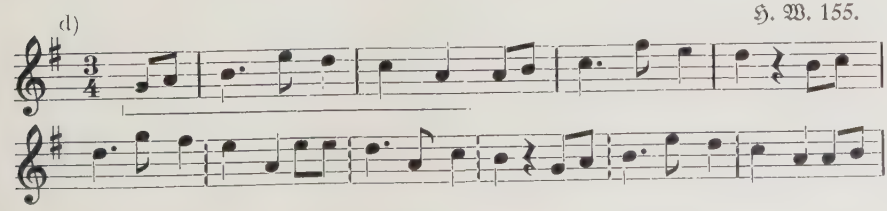
b) H. W. 276.

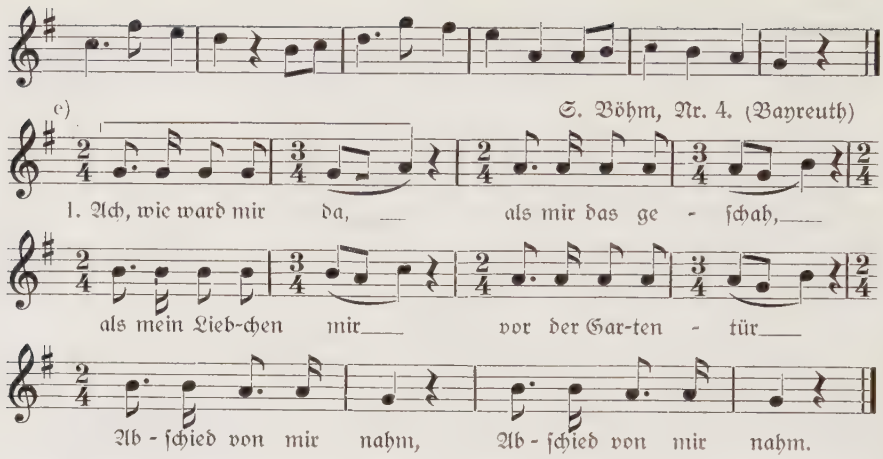


c) H. W. 254, II.



d) H. W. 155.





Nr. 150e iſt das einfachſt gebaute Liedchen, das wir überhaupt kennen, denn es beſteht nur aus 2 Takten, die ſich ſequenzartig immer wiederholen.

Nr. 150a hat in der Bildung der Form mit dem eben genannten Liede Ähnlichkeit. Die vierte Nachahmung iſt jedoch verändert. Das eintaktige Motiv wird hier weitergeführt, wird zweitaktig gemacht (dieſe Erweiterung fällt mit der größten Steigung der Melodie zuſammen) und in dieſer neuen Faſſung ſequenziert. Die Anlage des Motivs: Spannung — Entſpannung kehrt in dieſen Verlängerungen, wie im Aufbau der ganzen Linie, wieder. Letztere könnte folgendermaßen dargeſtellt werden:

Nr. 150b: Hier werden die Sequenzen nicht „wörtlich“ nachgeahmt, ſie dienen nur als Rahmen für die Affektſteigerungen, die durch die Spannweite des Auftaktes gekennzeichnet werden. Wir haben zunächſt den Quartſprung, der zur Quinte und ſchließlich zur Sexte geſteigert wird. Die höchſte Steigerung fällt mit der Hochſpannung der Melodie zuſammen (Mat. der 8). Der Schluß iſt eine Fortführung der letzten Sequenz.

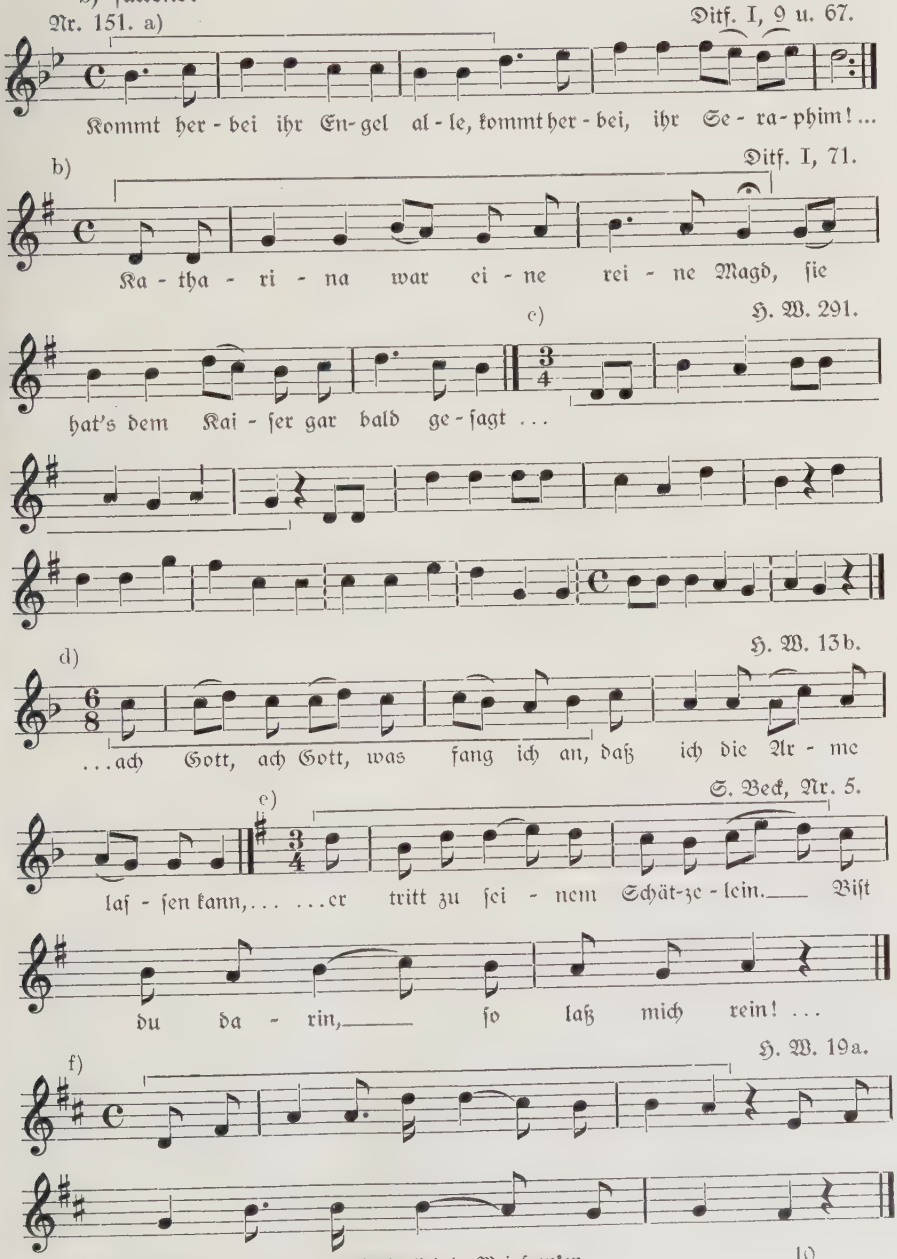
Nr. 150c: Hier treten ähnliche Erſcheinungen auf: Der Affekt ſteigert ſich von Sexte über Septe zur Oktave. Der in der Subdominantharmonie verankerte Höhepunkt erſcheint im Anſchluß an die Sequenzen.

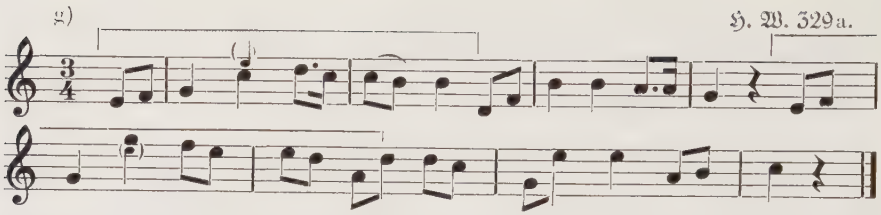
Nr. 150d: Das zu ſequenzierende Motiv iſt hier 2 Takte groß. Es wiederholt ſich zweimal und hängt dann einen rhythmiſch gleichgeformten Schluß an. Dieſer Schluß auf der Terz wirkt wie ein Halbſchluß; der zweite Teil der Melodie wendet daher den Tonikaſchluß an.

Die Sequenzen ſind ſtets tonal, d. h. die Tonſchritte des Modells werden nur mit Hilfe von Tonleitertönen nachgeahmt. Die Sequenzbildungen ſcheuen auch vor ungewohnten Schritten, wie etwa der überm. Quarte (Takt 3) nicht zurück.

Die formal mechanische Anlage der Sequenzmelodie ist in der starken sinnlichen Wirkung des Motivs begründet.

2. Die Terzsequenz:
a) steigend,
b) fallend.





Die Terzsequenz hat nicht die elementare Kraft und Wirkung wie die Sekundsequenz. Die Fortführung erscheint hier in der Terz oder Quinte des Grundtones. Diese harmonische Gleichartigkeit mit dem Modell wirkt im Vergleich zur Sekundsequenz etwas matt und farblos (siehe Nr. 151c).

Nr. 151a und b weisen steigende Terzsequenzen auf. Bei Beispiel b ist zu beachten, wie der Auftakt 5—8 im Sequenzteil gemildert wird, um die Sequenz so anschließen zu können, daß keine Stockung im Melodiefluß entsteht.

Nr. 151c: Die höchste Steigerung der Melodie bringt eine Verkürzung des dreitaktigen Motivs in ein zweitaktiges, welches anschließend neuerdings sequenziert wird. Den Schlußteil bildet eine Wiederholung der drei Einleitungstakte.

Nr. 151d, e und f enthalten fallende Terzsequenzen, die im fränkischen Volkslied nur selten vorkommen. Auch bei Beispiel e geschieht die Angliederung der Sequenz so, daß keine Stockung fühlbar ist. Beispiel f: Die fallende Terzsequenz ist zusammengezogen: die „Weite" der Phrase betrug ursprünglich eine Oktave, nun nur noch eine reine Quinte. Mit dem Abstieg von der Höhe ist meist eine solche Diminuierung verbunden, wie umgekehrt beim Aufstieg oft eine Vergrößerung auftritt. Der Auftakt des Sequenzteiles ist durch die Anwendung von Sekundschritten seiner ursprünglichen Kraft wesentlich beraubt.

Nr. 151g: Durch Anwendung der Terzsequenz entsteht hier eine zweiteilige Form von 4 + 4 Takten, eine ebenso eigenartige wie seltene Melodiebildung im fränkischen Volkslied.

3. Die Sequenz kann auch über den Terzsprung hinausgehen, so in Nr. 151c, wo die erste Nachbildung eine Terz-, die zweite aber eine Quartsequenz bildet, und in Nr. 150b, wo sich in Takt 5 eine Sequenz in der Quinte findet.

Solche Erscheinungen gehören im fränkischen Liede zu den Seltenheiten. Über die Sequenzbildungen im deutschen Volkslied äußert sich Dr. Zimmer[1]) folgendermaßen: „Lieder mit mehreren Fortschreitungen sind unter jenen älteren nicht nachzuweisen: Unsere Zeit (also 1881, der Verf.), reich an harmonischer Entfaltung, zeigt vielfach Armut an Melodie. Jene älteren Lieder, durch und durch melodisch, begnügen sich dafür mit nur zwei Harmonien, bedürfen keiner Modulation, verzichten auf jedes schwierigere Intervall und — wer sie einmal gesungen, vergißt sie doch nicht. Ja es muß etwas in diesen simplen Liedern stecken, das ihnen Stärke gibt, dem Zahn der Zeit zu trotzen, der so schnell an unsern schönsten Opernarien nagt".

[1]) Dr. Zimmer, „Studien". S. 32.

Das fränkische Volkslied benützt zum Bau (Auf- und Abbau) seiner Melodie vorwiegend die Sekundsequenz. Sprunghafte Sequenzen (Terz-, Quart- oder Quintsequenzen) treten nur selten auf. Damit ist unsere früher geäußerte Ansicht, das fränkische Volkslied vermeide gerne Tonsprünge und schließe lieber die Töne tonleitermäßig aneinander an, bewiesen.

Die Sequenzteile werden in der Regel nicht notengetreu dem Modell nachgebildet, sondern geschickt und geschmackvoll verändert. (Umbiegung und Umbildung der Auftakte, Veränderungen der Spannweite der Intervalle u. a.)

Die Sequenzen sind jedenfalls aus der Kunstmusik in den Volksgesang übernommen. Sicher nicht zum Vorteil des letzteren, da nicht zu leugnen ist, daß sich damit eine gewisse Erfindungsarmut einstellte.

Die Sequenzbildung entspricht der Erscheinung, die wir beim Kapitel „Rhythmus" kennen lernten: der Parallelgestaltung. Hier liegt der Grund in der starken sinnlichen Wirkung der Motivlinie.

Anschluß neuer Melodieteile an vorhergehende.

Zu Beispiel 150a: das kleine Motiv wird zunächst dreimal in genauer Nachbildung gebracht. Die vierte Sequenz bringt bereits im Anlauf die Tonwiederholung nicht mehr, sondern greift auf die Untersekunde zurück, um die nächste Höhe leichter nehmen zu können. Damit ist in den Anlauf tonleiterartiger Fluß gekommen, der in der Folge ganz tonleitermäßig fortgeführt wird. Bei der Anfügung des letzten Teiles, des Affektrückganges, spielt das erste Motiv mit seiner Tonwiederholung nochmals herein: der Anlauf wird merkwürdig zusammengepreßt, der Ablauf soll ruhig vor sich gehen.

Der Anschluß erfolgt:

a) durch Tonwiederholung,
b) durch den Obersekundton,
c) durch den Untersekundton,
d) am seltensten sprunghaft.

Wiederholung von Melodieteilen.

Die Wiederholung ist fast ausschließlich auf die Wirkung der Melodie zurückzuführen.

Hören wir die Ansicht Dr. Schusters[1]): „...dagegen möge nicht unerwähnt bleiben, daß nicht nur die emphatische Hervorhebung des Gedankens, sondern auch die musikalische Komposition derartige Wiederholungen hervorrufen und begünstigen mochte. Diese Wahrnehmung drängt sich namentlich bei der Betrachtung der Wiederholungen auf, welchen wir bei so vielen Liedern im Schlusse der Strophen begegnen und die nicht immer dem Tonworte zuteil geworden sind".

[1]) Jahresbericht der Realschule in Hannover. S. 25.

Die Melodie ist das weitaus wichtigere Moment im Volksliede; sie bildet und formt nicht nur ständig das Wort[1]), sondern bestimmt vielfach ganz allein die Form des Liedes.

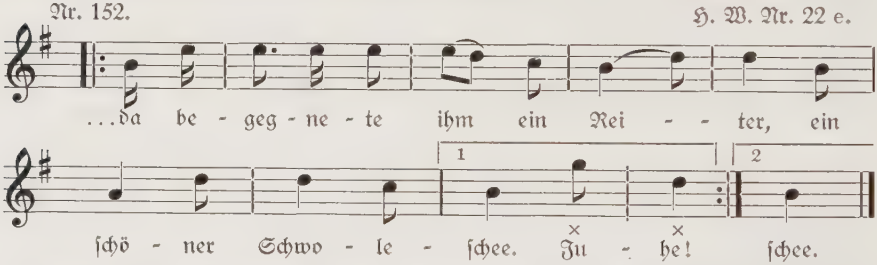
Die Wiederholungen können aus zwei musikalischen Gründen erfolgen:

a) aus Freude am Klang, aus reinem Gefallen an der melodischen Phrase und

b) aus formalen Gefühlen heraus, um das Längenverhältnis der einzelnen Teile zueinander auszugleichen (siehe Nr. 90, Teil b: „aber du, geliebtes Mädchen").

Die Wiederholung von Melodieteilen, wie z. B. des Schlußteils von Nr. 152, geschieht immer in engem Anschluß an den vorhergehenden Teil.

Nr. 152. H. W. Nr. 22 e.



Man soll den Eindruck haben, die Wiederholung sei eine Fortsetzung der Melodie. Daher wird auch die Spannung zu erhalten gesucht. Dies geschieht durch die seltsamsten Flickwörter, die meist in gar keiner Beziehung zu dem gesungenen Liede stehen. Diese Schaltworte überbrücken die zwischen den Teilen liegenden Pausen und erhalten so die Melodie in Fluß. Aus der Sammlung H. W. sei auf Nr. 132 III, 197a, 190c, 185 I und III, 230b II hingewiesen. Einige der beliebtesten dieser Wörter mögen hier folgen: „bei der Nacht", „schwarz, weiß, rot" usw.

Vorsänger-Chorus. Das Refrainlied.

Diese besondere Form des Volksliedes ist heute noch in Franken auffindbar. So ist Ditf. II Nr. 358 „Mir sind meine Stiefel geschwollen" in der Gegend von Bayreuth zu Hause (beide Melodien siehe unter „Zurechtsingen" Nr. 144b und c). Ein anderes, auch zu dieser Gattung gehörendes Lied ist Beispiel Nr. 86.

Dr. Böckel[2]) schreibt dieser Vortragsweise ein hohes Alter zu. „Die beliebteste und verbreiteste Vortragsweise des Volksgesanges ist die, wobei Einzelgesang und Chor abwechseln... Diese Art zu singen scheint auch die älteste zu sein, denn schon im Ludwigsliede... wird erzählt: „Der König ritt kühn, sang ein heilig Lied und alle zusammen sangen: Kyrie eleison! Der Sang

[1]) Böckel, „Das deutsche Volkslied". S. 11: „Die Gestaltung des Textes des V. L. wird von der Weise stark beeinflußt; ist er zu knapp, so helfen sich die Singenden mit Einschiebseln oder es werden Worte gedehnt; ist er dagegen zu lang, so werden Silben ausgestoßen, Worte gekürzt oder zusammengezogen. Dies geschieht lediglich des Gesanges halber..."

[2]) Dr. Böckel, „Handbuch .." S. 8.

war gesungen, der Streit war begonnen". Dieselbe Vortragsweise übten die Geißlerscharen..."

Diese Liedform hat ihren Vorläufer sicher im kirchlichen Gebet. Böckel verweist insbesondere auf das Wallfahrtslied[1]): „Wallfahrtslieder wurden im Egerlande gewöhnlich unter dem Vorgesang eines Vorbeters gesungen. Ein Vorsänger war schon deshalb notwendig, weil ja die Volkslieder nur im Gedächtnisse lebten, man also eines liederkundigen Führers sehr bedurfte". Das wechselseitige Gebet ist jedenfalls noch älter als diese Lieder.

Endlich soll noch bemerkt sein, daß der Vorsänger als „Künstler" durch diese Liedform seinen Ehrgeiz befriedigen konnte und evtl. aus diesem Grunde neue Lieder zu erfinden versuchte.

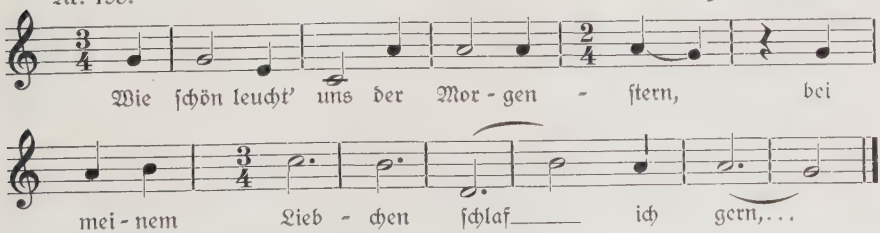
Über das Refrainlied äußert sich Dr. Schuster[2]) also: „Eine wichtige Rolle im Volksliede ist dem Refrain oder Kehrreim zugefallen... Der Refrain hat ohne Zweifel eine musikalische Bedeutung, welche am deutlichsten in solchen Liedern hervortritt, wo der Kehrreim dazu bestimmt ist, vom Chore gesungen zu werden. In diesem Falle sind es in der Regel einzelne Verse, ja ganze Strophenteile, welche in regelmäßiger Folge wiederkehren. In anderen Volksliedern... sind es nur Interjektionen und Naturlaute, welche den Kehrreim desselben bilden, und gerade in diesen an sich begriffslosen Naturlauten offenbart sich der vorzugsweise musikalische Charakter des Kehrreims... So bildete der Kehrreim die sich geltend machende Einheit des Gedichtes, den Grundton, welcher die Unterlage bildet zu den mannigfachen Variationen des Liedes. In den stetigen Auf- und Abwogen der Empfindungen gewährt er außerdem geeignete Ruhepunkte für das von Freud und Leid erregte und der Ruhe bedürftige Gemüt".

Verschmelzung von geistlichem und weltlichem Lied.

O. Schell[3]) sagt hierzu: „Das Volkslied gerät auf Abwege... Hierher zählt zunächst die Parodie, zwar nicht jede Parodie, aber doch die, die sich ans Volkslied hält und dies in seinen heiligen Gefühlen aufzulösen und ins Lächerliche zu ziehen strebt".

Das in der Rheinpfalz gesungene Lied:

Nr. 153. H. W. Nr. 245.



ist auch in Oberfranken zu Hause und heißt dort:

[1]) Dr. Böckel, „Handbuch.." S. 10.
[2]) Jahresbericht der Realschule in Hannover. S. 20.
[3]) O. Schell, „Das Volkslied". S. 174ff.

„Gluck luck luck der Morgenstern,
bei mein Schatz, da schlaf ich gern";

die Melodie vermeidet jedoch eine Anlehnung an die Choralweise.

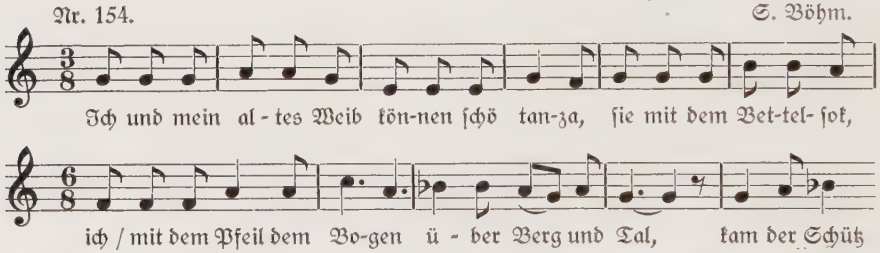
Verfasser kennt eine ähnliche Verschmelzung im fränkischen Volkslied nicht mehr. Es ist auch bestimmt anzunehmen, daß sich solche Erscheinungen nicht häufen, da eine Melodieverbindung, wie in Nr. 153, dem religiösen Empfinden des Franken zuwiderläuft und darum eine Allgemeinverbreitung kaum erhalten dürfte. Verfasser konnte beobachten, daß dieses Lied nur angestimmt wurde, wenn die Gemüter schon ziemlich „angeheitert" waren, und daß selbst dann nicht alles in den Chorus einstimmte. Aus diesem Grunde glaubt er nicht an den Abweg, den O. Schell befürchtet — wenigstens nicht beim Franken.

Auch der Kontrafakta, der Umdichtungen weltlicher in geistliche Lieder, sei hier gedacht. Verfasser konnte in den ihm bekannten fränkischen Volksliedern solche Formen nicht auffinden.

Zuletzt einen Blick auf eine seltsame, bisher noch unbeachtete Erscheinung im fränkischen Volkslied: die Aneinanderreihung mehrerer Liedanfänge zu einem **Liederpotpurri.** Dasselbe ist jedenfalls neueren Datums.

Das folgende Lied stammt aus Seulbitz bei Bayreuth. Die Weise ist dem Text nur ein Stück weit beigefügt. Verfasser wollte zeigen, wie die Umstellung in die neue Melodie erfolgt.

Nr. 154. S. Böhm.



gezogen früh am / Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir / zum Zippel zum Zappel, zum Kellerloch nein / muß ich denn, muß ich denn zum Städtala naus, Städtala naus und / du, du liegst mir im Herzen, du, du liegst mir im Sinn / weißt du, wieviel Sternlein stehen an dem blauen Himmelszelt, weißt du, wieviel Fischlein schwimmen / in dem Teutoburger Wald, ei, da ist der Wind so kalt, Raben flogen durch die Luft, rätärätä tärä / wie vom Pfeil getroffen, wau, wau, wau / im Wald, im Wald, im Wald, da ist mein Aufenthalt, da schieß ich mir a Reh, das andre laß ich stehn /: drum is halt mei Thoma fidel, Thoma fidel, Thoma fidel!:/ usw.

Zusammenfassung:

Die Formen der fränkischen Lieder sind trotz des Vorherrschens der Dreiteilung sehr verschieden und entsprechen ganz dem reichen Wechsel in der fränkischen Landschaft.

Die Linie des fränkischen Volksliedes ist weich geformt; sie trägt einen schwebenden Charakter.

Das Musizieren mittels Sequenzen verrät eine gewisse Kultur.

Die „dichterischen Kunstmittel", die zum Bau des Textes verwendet werden, faßt Dr. Böckel[1]) zusammen in:

1. der Parallelismus,
2. die Steigerung,
3. die Wiederholung und
4. der Gegensatz.

Die musikalischen Kunstmittel (zur Formung der Weise) sind ungleich reicher. Sie lassen sich folgendermaßen benennen:

1. die Steigerung (Spannungserzeugung),
2. die Melodiehöhe (Spannung),
3. der Abstieg (Entspannung),
4. die Wiederholung,
5. die Parallelbildung (rhythmische und melodische Sequenzbildungen, Imitation),
6. der Gegensatz (z. B. der Mittelsatz im dreiteiligen Bau),
7. die Verkürzung des musikalischen Gedankens,
8. die Erweiterung des musikalischen Gedankens,
9. der Taktwechsel innerhalb der einzelnen Melodieabschnitte (zwecks rhythmischer Belebung),
10. Zusammenfassung zweier oder dreier Takte zu einer Gruppe (zwecks rhythmischer Belebung).

Die Mehrstimmigkeit im fränkischen Volkslied.

Zunächst wieder die Urteile einiger Autoritäten auf dem Gebiete des Volksgesanges:

R. Noatzsch[2]) sagt: „Die alte Melodie fordert in der praktischen Darstellung die Einstimmigkeit, während die moderne, auf harmonischer Grundlage beruhende zur vollen Entfaltung ihrer Wirkung der Mehrstimmigkeit bedarf... Es hat sich im Laufe der Zeit eine volkstümliche Zweistimmigkeit herausgebildet, die dem Publikum in Fleisch und Blut übergegangen ist und die immer wiederkehrt. Der Grundton wird gewöhnlich am Anfang eines Liedes von beiden Stimmen unisono gesungen, bei Wiederholungen dagegen von der Grundterz begleitet. Die Sekunde ... hat in der Regel die Grundquinte, die Terz den Grundton zur zweiten Stimme. Zu den weiteren Intervallen in der Melodie gesellen sich in der zweiten Stimme entweder Terzen oder Sexten, die im Durchgang wohl auch einmal von anderen Intervallentfernungen unterbrochen werden. Wie das ganze Volkslied weitergehende Modulationen nicht kennt, so hält sich auch die zweite Stimme im allgemeinen frei von chromatischen Veränderungen". (Ganz in diesem Sinne sagt auch Ditfurth über die Zweistimmigkeit aus [vgl. Ditf. II, S. XXVIIIff.].)

Joh. Ruppert[3]) kommt mit seinen Untersuchungen zu folgendem Schlusse: „Die meisten Lieder werden zweistimmig gesungen, die erste Stimme ist mit

[1]) Dr. Böckel, „Handbuch ..." S. 30.
[2]) R. Noatzsch, „Die musikalische Form der deutschen Volkslieder". S. 28 u. 29.
[3]) Joh. Ruppert, „Der Volksliederschatz". S. 45.

der Melodie die führende, die zweite bewegt sich mit der ersten meist in den einfachen Intervallen der Terz oder Quinte, seltener der Sext und Quart".

Dr. Böckel[1]): „Echter Volksgesang erzielt stets eine harmonische Wirkung; die Ursache liegt in der weisen Abschätzung und Verwertung der Stimmen ebenso, wie in der Lust und Liebe, mit der gesungen wird".

Rich. Wagner[2]): „Ein deutsches Lied gänzlich ohne harmonischen Vortrag ist uns undenkbar; überall hören wir es mindestens zweistimmig gesungen".

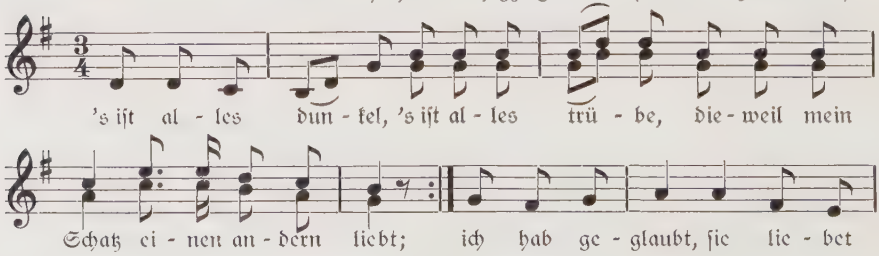
Ditfurth[3]), dessen Urteil uns besonders interessiert, spricht sich folgendermaßen aus: „Die Begleitstimme nun bildet sich in den einfachsten, natürlichsten harmonischen Verhältnissen aus dem Melos der ersten Stimme wie von selbst heraus. Sie ist fast ebenso melodiös wie die erste Stimme... Sie folgt überall dem melodiösen Zuge, weicht nur insoweit davon ab und gestaltet sich aus den nächsten harmonischen Bedingnissen, als es in jedem, auch musikalisch ungebildeten, deutschen Ohre unabweisbar begründet liegt; aller andern Gelegenheit, für künstlich harmonisch gehalten zu werden, geht sie vielmehr standhaft aus dem Wege".

L. Riemann[4]): „Wir, im Norden, bedienen uns infolge der engen Intervalle des Klanggegensatzes. Wir umgeben die Haupt- und Stütztöne mit halb- und ganzstufigen Leitetönen, die sich als Keimsätze in jedem Liede offenbaren. Im Süden bilden die hinzugefügten Stimmen gleichsam einen Ersatz für die Harmonieerinnerung und können daher leicht und richtig angestimmt werden. In unserem Volksgesang herrscht ein merkwürdiger Hang zur Parallelität, der die Terzen oder Sexten vielfach mit der ersten Stimme parallel laufen läßt. Die Folge davon ist, daß es unseren Natursängern schwerer fällt, die 2. oder 3. Stimme zu intonieren, weil die Parallelität mit der Klanggegensätzlichkeit vielfach divergiert".

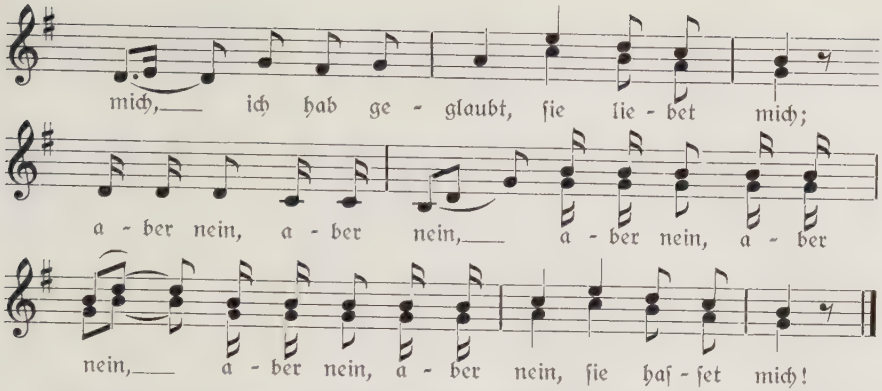
Verfasser will an die folgenden Beispiele nicht Erläuerungen anknüpfen, die in der Hauptsache zu ähnlichen Ergebnissen führen würden, wie sie bereits Ditfurth u. a. niederlegten. Er will vielmehr auf besondere Fälle der Mehrstimmigkeit aufmerksam machen und insbesondere die Arten der Harmoniebildungen im fränkischen Volksliede feststellen.

Das fränkische Lied: „'s ist alles dunkel" lautet in seiner zweistimmigen Fassung also:

Nr. 155. S. Böhm, Nr. 72; gz. Franken. (Mel. bei H. W. 171.)



[1]) Dr. Böckel, „Psychologie des Volksliedes". S. 409.
[2]) Rich. Wagner, Ges. Schriften. III, S. 323.
[3]) Ditfurth, II, S. XXVIIIf.
[4]) L. Riemann in „Sängerreise nach Deutschland" 1923. S. 6.

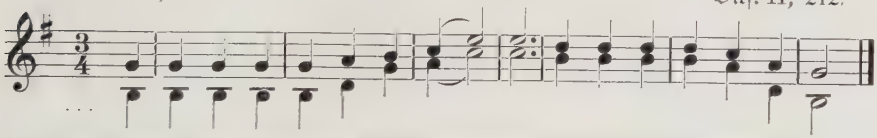


Die zweite Stimme verläuft mit der ersten immer in Terzen. Diese entstehen hier allesamt durch „Überschlag" der zweiten Stimme über die erste. Nun hat aber die erste Stimme im Laufe der Zeit die Führung der Melodie so beibehalten, daß sie trotz der Überschlagstöne als Hauptstimme gilt. Die Notwendigkeit des mehrstimmigen Vortrags der Volkslieder ergibt sich aus diesem Liede ganz klar; denn wollte man dasselbe einstimmig singen, so würde bei den doppellinigen Stellen die Unterstimme (das ist die eigentliche Melodie) wegfallen.

Ähnliche Harmoniebildungen sind im fränkischen Liede sehr häufig, bei Ditfurth aber kaum anzutreffen. Das System, das sich Ditfurth für die Mehrstimmigkeit entwirft, hat den Hauptfehler, daß die Begleitstimme immer unter, niemals über der Hauptstimme liegen soll. Die letztere Art zu musizieren tritt aber sehr häufig im Jodler auf und wird auch vom Franken vielfach angewendet[1]). Verfasser kann sich von dem Gefühle nicht frei machen, die Begleitstimmen der Ditfurthschen Volkslieder seien gut und natürlich „gesetzt", aber nicht immer so, wie das Landvolk sie tatsächlich bildet.

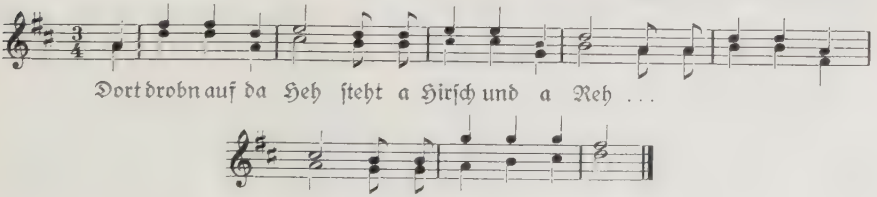
So wird das Lied aus der Sammlung Ditfurth:

Nr. 156. a) Ditf. II, 212.

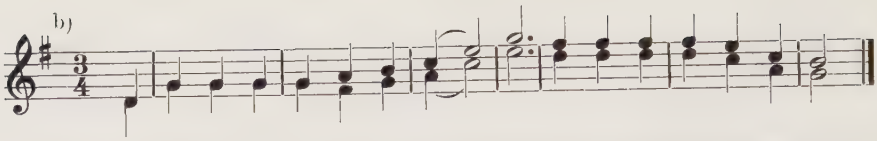


in Oberfranken beispielsweise folgendermaßen zweistimmig gesungen:

[1]) In dem „Vierzeiler aus Niederösterreich" („Das deutsche Volkslied", 1928, Heft 8) ist die Mehrstimmigkeit durchweg durch Beifügung einer Überschlagstimme entstanden. Die Vierzeilermelodie findet sich auch im Egerland und in Franken (S. Nr. 15).



b)



Die zweite Fassung, die in den letzten 4 Takten die Begleitung in die Oberstimme verlegt, den Cantus aber in die untere, erzielt eine viel größere Klangfülle, viel mehr Glanz, was dem Wesen des Franken auch viel eher entspricht, als die etwas hausbackene „Harmonisierung" von Nr. 156a.

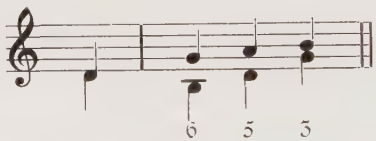
Ähnliche Wendungen treten im neueren Soldatenliede besonders gegen Schluß der Melodie vielfach auf.

Man vergleiche auch den Schluß der Beispiele Nr. 121 und 122, sowie die Terzschlußbildungen Nr. 123a.

Der Franke nimmt zur Begleitung seiner Melodielinie mit Vorliebe die nächstliegendste Konsonanz: die Terz. Dadurch wird ein enger Anschluß an die Hauptstimme erzielt, die Begleitstimme wird allerdings auch in sehr starke Abhängigkeit zur Melodie gebracht, denn von Terzenparallelen sich loszulösen, bedürfte immerhin einiger Energie. Die Magie dieser Parallelität ist auch die Ursache dazu, daß der Überschlag angewendet wird: die Terzparallelen können beibehalten werden.

Sextenparallelen sind infolge der „Weite" des Intervalls in fränkischen Liedern nicht häufig.

Die ebenfalls auftretende Wendung:



deutet auf eine gewisse Kultur, ist „instrumentaler" Satz (Hornquinten).

Daß diese Magie nicht bloß parallelen Terzlinien innewohnt, sondern auch bei anderen Intervallen auftritt, mögen folgende Ausführungen beweisen:

Verfasser hat am Gesang des Landvolkes wiederholt die Beobachtung gemacht, daß die begleitende Unterstimme nicht die Terz, sondern die reine Quarte oder häufiger auch die Quinte fortlaufend zur Melodie sang. Er konnte auch bemerken, daß dies nicht etwa als störend empfunden wurde, sondern tatsächlich als mehrstimmig galt. Dies als unmusikalisch zu bewerten, glaubt er, wäre zu schroff. Hierzu kommt auch die Tatsache, daß die Distanz zwischen hoher (Sopran und Tenor einerseits) und tiefer Stimme (Alt und Baß andererseits) ungefähr eine Quarte-Quinte beträgt. So hörte Verfasser (in Pretzfeld, Fränkische Schweiz) beim Wechselgebet Sopran und Alt in der reinen Quinte $\bar{d}$—$\bar{a}$ vorsprechen und Tenor und Baß im gleichen Intervall d—a antworten. Dieses Intervall blieb während des ganzen Gebetes das gleiche. Man hatte den Eindruck, als ob man festgelegte Geleise nicht verlassen könnte.

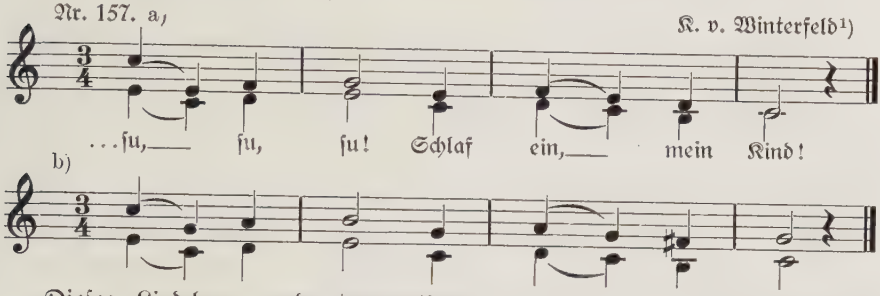
Wer dächte bei dieser Erscheinung nicht auch an die Entstehung der Mehrstimmigkeit, an die Quart-, Quint- und Oktavparallelen des Organums!

Die Parallelbildung der Begleitstimme ist sicherlich die älteste und ursprünglichste Mehrstimmigkeit und spielt im fränkischen Volkslied heute noch eine wichtige Rolle.

Als Beweis für die Magie der parallelen Linien möchte Verfasser noch folgendes Selbsterlebnis anführen:

Nr. 157. a)

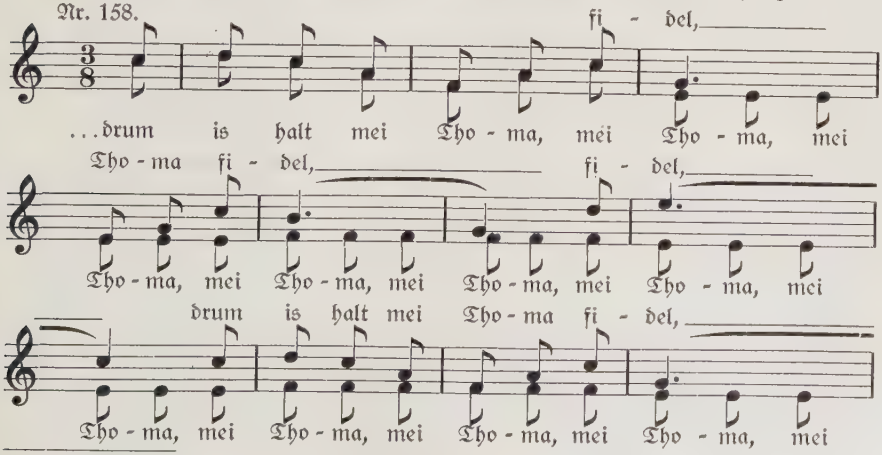
K. v. Winterfeld[1])



Dieses Liedchen wurde tonwortierend (von einer 1. Gymnasialklasse) vom Blatte gesungen. Dabei geriet die Oberstimme (bei dem Sprunge 8—3) auf den nächstliegenden Dreiklangton 5 (siehe Nr. 157b) und sang von hier ab bis zum Schlusse in Quintenparallelen weiter. Die Führung fis—g zeigt die Wirkung der Parallelität sehr deutlich.

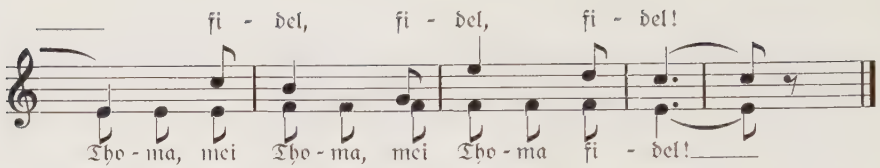
Die Unterstimme des fränkischen Volksliedes ist nie so schwerfällig, wie etwa die des wolgadeutschen Liedes in Rußland[2]), die auch evtl. längere Zeit auf einem Tone liegen bleibt. Diese Art zu musizieren liegt dem Franken nicht, da seine Begleitstimme organisch (harmonisch) zu sehr mit der Oberstimme verwachsen ist und die Biegungen der Melodie — wenn irgend möglich — mitmacht, also selbst melodisch verläuft. Verfasser konnte im fränkischen Volksliede nur einen Fall von Mehrstimmigkeit finden, worin die Unterstimme ihren eigenen Weg geht: in dem Tanzliedrefrain „Drum is halt mei Thoma fidel", der in der Gegend von Bayreuth folgendermaßen gesungen wird:

Nr. 158.



[1]) S. Breu, „Elementares Notensingen". S. 56. (Würzburg 1919.)

[2]) G. Schünemann, „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland". Sammelb. f. vergl. Mus.-Wiss., Bd. 3, S. 87.



Die liegende Stimme, quasi eine Brummstimme, könnte als eine Erinnerung an den Dudelsack ausgelegt werden[1]).

Bedeutet schon die eben angeführte Seitenbewegung eine Durchbrechung der Gesetzmäßigkeit paralleler Linien, so ist das noch weit stärker der Fall bei der Gegenbewegung der Stimmen. Es nimmt daher nicht wunder, wenn diese Art der Mehrstimmigkeit im fränkischen Liede nicht vorkommt. Die einzige, allerdings sehr beliebte, eine stehende Formel gewordene Wendung, die hier in Betracht kommt, ist die Terzschlußbildung Beispiel Nr. 123a II, wo die durch Gegenbewegung entstehende Sexte den Schluß „verbreitern" hilft.

Man ersieht auch aus der Betrachtung der Mehrstimmigkeit, daß das Volk immer den natürlichsten Weg verfolgt: hier beachtet es die Gesetzmäßigkeit der Parallelität.

Seiten- und Gegenbewegung, die beide diese Gesetzmäßigkeit durchbrechen, liebt es nicht.

Statistische Feststellung der Tonleiter-Töne im fränkischen Volksliede.

Nr.	Grdt.	2. Ton	3. T.	4. T.	5. T.	6. T.	7. T.	8. T.	9. T.	10. T.	Umfang
90	4	3	9	11	15	11	—	2	—	—	Umfang Oktave
91	2	4	10	11	13	4	—	1	—	—	(Auftakt-Unterquint) Umfang Oktave
92	2	3	15	21	14	5	—	—	—	—	(Quart. vielfacher Vorhalt) Umfang Sexte.
93	—	4	11	7	15	4	—	2	—	—	Umfang Sexte.
94	2	3	12	7	14	6	2	2	—	—	Umfang Oktave.
95	5	—	6	4	12	8	3	2	—	—	Umfang Oktave.
96	4	9	14	7	9	2	—	—	—	—	Umfang Sexte.
97	5	6	5	5	7	1	4	1	—	—	Umfang 5—15, Undez.
98	8	4	14	4	10	4	4	—	—	—	Umfang Dez. 3—11.
99	7	8	6	2	7	—	1	—	—	—	Umfang Oktav 5—12.
100	8	4	8	5	10	5	—	—	—	—	Umfang Undez. 5—15 (Quintauftakt).
101	6	15	22	11	13	1	1	—	—	—	Umfang Septe 7—13 (vgl. zu Nr. 4!).
	53	63	132	95	139	51	15	10	—	—	

[1]) Eine ähnliche Unterstimme hat das Lied vom Tabak: „Der Towak-wak-wak, Towak-wak-wak, Towak is mei Leben" (Gz. Franken).

Das musikalische Geschehen spielt sich im fränkischen Volkslied hauptsächlich zwischen Terz und Quinte der Tonart ab. Der Leiteton wird möglichst vermieden.

Das bayrische Lied (S. 22) weist im Vorkommen des Grundtones und der Quinte fast die gleichen Zahlen auf (dieses Verhältnis ist im fränkischen Liede wesentlich verschieden); der Leiteton wird stärker betont; seine Zahl beträgt fast $^1/_2$ von der der Quinte. Die unterschwäbischen Liedergebnisse (S. 39) zeigen nur geringe Unterschiede gegenüber dem fränkischen Liede. Das schwäbische Lied betont die Töne 2—5 und nähert sich hierin dem fränkischen.

Die Umfänge der fränkischen Lieder gehen im allgemeinen über eine Oktave selten hinaus. Sie stehen darin in Gegensatz zu den bayrischen Liedern, die mit Vorliebe größere Tonumfänge anwenden.

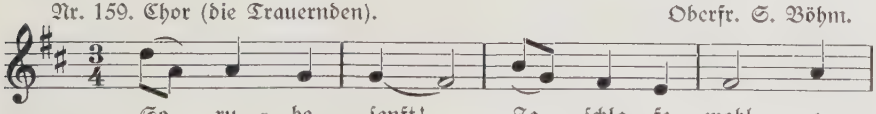
Volkstümliche Lieder bei Begräbnissen in Franken.

Besonders in den evangelischen Gegenden Frankens herrscht die Sitte, daß beim „Absingen der Leichen" die Chorschüler (eine kirchliche Einrichtung, bestehend aus dreizehn Singknaben, die die Aufgabe als Vorsänger beim Gottesdienst und als Choristen bei Begräbnissen haben) eine „Arie" singen. Diese Arien sind keineswegs Choräle, sondern volkstümliche Lieder religiösen Inhalts. Je nach dem Reichtum des Verstorbenen können auch mehrere Arien gesungen werden. Verfasser hat in seiner Jugend nicht selten bei drei Arien mitgewirkt. Davon wurde eine beim „Absingen", eine im Gottesdienst und eine beim Begräbnis gesungen.

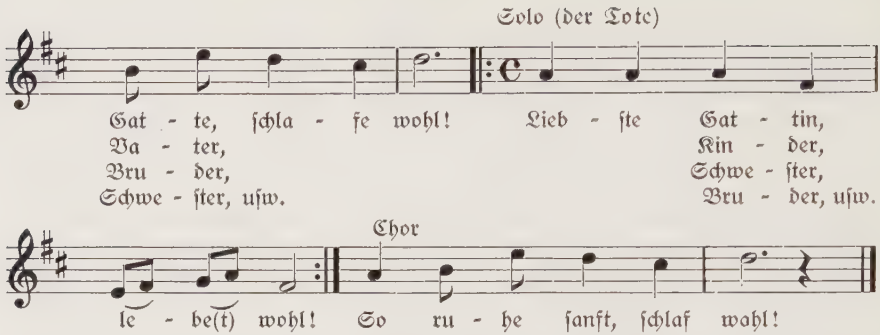
Die Namen einiger „Arien" sind:
„Wo findet die Seele die Heimat die Ruh"[1]),
„Laßt mich gehen", 1854 komponiert v. K. Voigtländer (1827—1858)[2]),
„Über den Sternen wohnet Gottes Friede"[3]),
„Gute Nacht, meine Wallfahrt ist vollbracht",
„Die Abschiedsarie" u. a. m.

Die „Abschiedsarie" hatte weltlichen Inhalt und erfreute sich größter Beliebtheit. Der Verstorbene nahm Abschied von allen ihm Nahestehenden:

Nr. 159. Chor (die Trauernden). Oberfr. S. Böhm.



[1]) A. Nische, „Das geistliche Volkslied", Nr. 3: Text und Melodie nach dem englischen Liede „Midst pleasures and palaces".
[2]) Ebenda Nr. 89.
[3]) Nach dem Liede „Integer vitae" von F. Flemming (1778—1813); gedichtet v. Klopstock.



H. Kretzſchmar kommt bei Heinrich Albert (etwa 1640) auf die Grablieder zu ſprechen: „Grablieder waren beſtellte Kompoſitionen, ſie gehörten zur Gelegenheitsmuſik“[1]). Später finden wir dort noch folgende Auslaſſungen: „Widerrufe“ ſind Trauergeſänge, die die heutige Sitte nicht mehr kennt, die aber bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in Mitteldeutſchland noch ſehr angeſehen waren und in keinem Geſangbuch fehlten... Der Widerruf war als ein letzter Gruß der Abgeſchiedenen aus dem Sarg heraus gedacht und wurde am Ende der Trauerzermonie von dem beſten Sänger unter den Chorknaben auf dem Rand des Grabes ... vorgetragen“[2]). Die Texte waren vielfach äußerſt geſchmacklos, wie Kretzſchmar in ſeinem Buche dartut („Ich armer Madenſack“).

Ohne Zweifel iſt unſere „Abſchiedsarie“ — wenn auch neueren Datums — jenen „Widerrufen“ nachgebildet. Sie iſt noch in Nemmersdorf bei Berneck und in Gosberg, Fränkiſche Schweiz, zu Hauſe.

Dieſe Grablieder ſind Erzeugniſſe einer falſchen Gefühlsromantik und alleſamt nicht ſehr alt. Sie ſind wegen ihrer großen Rührſeligkeit keinesfalls geeignet, den Schmerz der Hinterbliebenen zu lindern. Muſikaliſch ſind ſie vollends zu verwerfen, und wäre es wirklich an der Zeit, an ihre Stelle Beſſeres zu ſetzen. Ein einfacher Choral z. B. wäre ſolchen Situationen nützlicher.

Die Sangesgelegenheiten des fränkiſchen Volkes.

Die Sangesgelegenheiten des fränkiſchen Volkes ſind bereits von verſchiedenen Volksliedforſchern genannt worden, ſo von Ditfurth (im Vorwort der weltlichen Lieder), von Joh. Ruppert im „Volksliederſchatz eines Speſſartdorfes“, von Krapp in der „Odenwälder Spinnſtube“.

Dieſe Forſcher haben vor allem darauf hingewieſen, daß die Rocken- oder Spinnſtuben die Hauptpflegeſtätten des Volksgeſangs waren. Mit dem Verbot, gegen das ſich Ditfurth u. a. ſehr ſcharf wenden, ſei das Volkslied mehr und mehr verſtummt, da das Volk nur wenig Gelegenheit hätte, um zuſammenzuſingen. So ſchreibt Ruppert[3]): „Die Mädchen ſcheinen

[1]) H. Kretzſchmar, „Geſchichte des neuen deutſchen Liedes“. S. 20.
[2]) H. Kretzſchmar, ebenda. S. 23.
[3]) Ruppert, „Der Volksliederſchatz...“ S. 9.

aber damals den größten Einfluß auf die Weiterentwicklung des Sangesgutes gehabt zu haben... Nach dem Aufhören der Spinnstube fehlte ihnen die Hauptgelegenheit zum Singen... Wenn das Mädchen einmal zur Frau geworden, so wird überhaupt das frohe Jugendlied stumm, nur daß die Mutter einmal ihr Kind in der Wiege mit Liedern aus ihrer Mädchenzeit in sanften Schlummer wiegt... So ist das Sangesgut in der Gegenwart hauptsächlich der Burschen- und Männerwelt anvertraut, zumal ja ihr Vergnügungsort, das Wirtshaus, heute fast die einzige Pflegestätte des alten Volksgesanges ist".

Dem muß in allem zugestimmt werden: wie es der Spessart zeigt, so zeigen es auch die Gegenden des Frankenjura, des Frankenwaldes und des Fichtelgebirges.

In Mittelfranken (in der Spalter und Hersbrucker Gegend) findet der Volksgesang noch vortreffliche Pflege in den Zusammenkünften beim Hopfenpflücken. Bei diesen Gelegenheiten dürften noch ältere Volkslieder auffindbar sein.

In der Fränkischen Schweiz wird bei der Getreideernte wie in Unterfranken zur Zeit der Weinlese manch schönes Lied angestimmt und manch schöner Tanz vorgeführt, doch sind diese Bräuche gegen früher auch schon merklich nüchterner geworden.

Im Wirtshaus ist der Gesang ganz den Kehlen der Burschen und Männer anvertraut. Die Burschen aber wenden sich bedauerlicherweise immer mehr dem Tingel-Tangel der Schlager und der Operette zu und erlernen das eigentliche Volkslied kaum mehr. Die Alten behaupten, die Jungen könnten überhaupt nicht mehr singen.

Ruppert äußert sich über den Wirtshausgesang folgendermaßen[1]): „Was die Vortragsweise der Lieder betrifft, so verliert der Gesang der Burschen und Männer im Wirtshaus oft an harmonischer Reinheit, wenn er nicht gar unter dem Eindruck der Alkoholstimmung in wildes und rohes Schreien ausartet. Mit Vorliebe werden die Lieder häufig zu hoch angefangen, wodurch etwas Schrilles und Gellendes in den Gesang hineinkommt... Die Leute singen am liebsten im Chor, in größerer Gesellschaft. Allein will es nicht so recht von der Brust gehen; erst müssen immer die richtigen Sänger beieinander sein".

Die Mädchen singen gegenüber früher viel seltener; man hört sie wohl einmal sommerabends vor dem Hause oder beim Spaziergang ein Lied anstimmen. Die Vortragsweise der Lieder durch die Mädchen ist gefühlvoll und innig zu nennen. Ruppert[2]) zollt ihr warme Anerkennung, wenn er sagt: „Weich und sanft dagegen hört sich das Lied der Mädchen an, besonders, wenn ihre gefühlsinnigen Weisen mit halbleiser Stimme beim Sonntagsspaziergang in der freien Natur, in Feld und Wald erklingen".

Der wichtigste Anlaß zu singen ist in ganz Franken noch immer die Kirchweih, von welcher Verfasser bereits im 1. Teil dieser Schrift (S. 6) sprach. Da bricht sich die Sangeslust des Franken einmal im Jahre freie Bahn und

[1]) Joh. Ruppert, „Der Volksliederschatz..." S. 45.
[2]) Ebenda S. 45.

übermütig jauchzt er aus voller Kehle, keck singt er seine Schlumperliedchen den Musikanten vor, froh läßt er beim Tanze die helle Stimme erklingen.

Mit dem Verbot der Umzüge ist auch da manch alter Brauch — und unmittelbar verbunden — manch altes Lied verloren gegangen. Es ist ein Jammer, daß man nicht die Einsicht besaß, diese wertvollen Stücke einer versinkenden Zeit wenigstens vor der Vergessenheit zu retten. Manches wäre — wenn man rasch zugriffe — noch zu erreichen.

Die Sangesgelegenheiten des Volkes führen uns auch zur Betrachtung der Frage:

Wie verhalten sich die fränkischen Gesangvereine zum Volkslied?

Im 19. Jahrhundert entstand fast in jedem größeren Dorfe Frankens ein Männerchor, der mit der Pflege des Liedertafelchores das Volkslied mundtot machte. Man huldigte in diesen Chorkörpern (ganz Deutschlands) bis in die Gegenwart herein einer falschen Sentimentalität und verband damit noch die Absicht, durch Anwendung großer Massen einen möglichst starken, eindrucksvollen Klang zu erzielen und erfand so die „Sängertage". Diese Einrichtungen hatten für das Volkslied nichts übrig und das mitwirkende „Volk" wurde in demselben Maße immer weiter von der Pflege desselben entfernt, als die Massenchöre an Stärke zunahmen. Das Volkslied wurde als zu einfach und zu wenig reich an „Wirkung" abgelehnt.

So hatte das Gesangsfest in Schweinfurt 1843[1]) trotz seiner Länge nicht einmal einen bescheidenen Raum für das Volkslied.

Das „Festalbum" des 3. Koburger Sängertages 1860[2]) berichtet z. B. von der Einladung der Ehrengäste folgendes: „Nach alter Sitte und Brauch und zur Erhöhung des Festglanzes verfehlt das Festkomitee nicht, zu dem Sängertage eine Anzahl Ehrengäste einzuladen. Die Namen derselben lassen wir hier folgen: Herr Hof-Kapellmeister Franz Abt in Braunschweig, Herr Hof-Kapellmeister Kücken in Stuttgart, Herr General-Musikdirektor Franz Lachner in München, Herr Domchordirektor Jul. Otto in Dresden..."

Aus diesen Ehreneinladungen kann man unter anderem auch auf die Darbietungen schließen, und wenn man die Programme der fränkischen Sängertage (bis einschließlich Nürnberg 1927) betrachtet, so muß man leider der oben aufgestellten Behauptung zustimmen.

Eine rühmliche Ausnahme bildeten in Hinsicht auf die Pflege des Volksliedes die Sängerfeste im Egerland. So finden sich in der Festschrift des Egerer Männergesangvereins 1908 folgende Zeilen: „Am 26. April 1886 fand das Osterkonzert statt, bei welchem zum ersten Male drei von Jos. Czerny... gesetzte Egerländer Volkslieder am Schlusse des Konzerts unter großem Beifall des Publikums gesungen wurden...: „Af Matzlbooch", „Untan Öpflbianbaam" und „Heint scheint da Mou(n) sua schäin"[3]).

[1]) „Zum Andenken an das Gesangsfest Schweinfurt, 1843."

[2]) „Festalbum des 3. Koburger Sängertages 1860", herausg. v. Müller von der Werra. S. 8.

[3]) Festschrift des Egerer Männer-Gesang-Vereins 1908. S. 21.

In neuester Zeit ist das Interesse für das Volkslied wieder lebhafter geworden. Dies ist nicht zuletzt auf das durch Kaiser Wilhelm II. angeregte und von M. Friedländer herausgegebene große Volksliederbuch für Männer- und gemischten Chor zurückzuführen. Lassen wir hierzu Dr. Böckels Worte als Abschluß folgen: „Die Teilnahme am Volksgesang ist augenblicklich, angeregt durch die mahnenden Worte des deutschen Kaisers, aufs neue erwacht. Man beginnt sich wieder der herrlichen Volkslieder zu erinnern, erforscht sie, ja man fängt an, sie in Gesangvereinen wieder zu singen. Glückauf! Wahrlich, es war hohe, ja höchste Zeit, daß unser deutsches Volk daran erinnert wurde, welche Schätze es besitzt“[1]).

Von den Ursachen des Rückganges.

Von diesen haben wir im Verlauf unserer Betrachtungen schon hin und wieder gesprochen.

Da das fränkische Volkslied ein Teil eines Ganzen, des deutschen Volksliedes, ist, so treffen alle für letzteres allgemein angeführten Gründe des Rückganges auch auf das erstere im besonderen zu. Wir können uns am besten auf die Urteile bedeutender Volksliedforscher stützen.

Da hören wir zunächst Stimmen, die der fortschreitenden Kultur die Hauptschuld am Vergehen des Volksliedes geben.

Dr. Böckel, einer der tiefgründendsten Forscher, stellt seine Ergebnisse also dar[2]): „Das Volkslied liebt die stillen, traulichen Winkel, wo Ruhe und Friede herrschen, vor dem Lärm der Neuzeit weicht es erschreckt zurück in die Einsamkeit. Vor dem Dampf der Lokomotive, vor dem Qualm der Fabrikschlote verschwinden die Volkslieder wie einst die Elfen vor dem Schall der Glocken. Die vorrückende Kultur verscheucht den alten Volksgesang“. Oder an anderer Stelle[3]): „Wie ein Blütenfeld, über das der Herbstwind weht, liegt das einst so liebliche Gebiet der Volksdichtung vor uns; erblaßt sind die Farben, geknickt die Blumen, verweht der Duft, alle Blüten hat die scharfe Kulturluft getötet“. Oder[4]): „Volkslied ist der dem Gefühlsleben unmittelbar entsprungene Gesang der Naturvölker. Solange ein Volk ganz oder geteilt in unmittelbarer Berührung mit der Natur lebt, hat es ein Volkslied; je mehr die Kultur vordringt, desto schneller stirbt der Volksgesang aus“. Dann[5]): „Die Buchdruckerei gab dem Volkslied den Todesstoß. Der Druck streifte die duftigen Blüten des Volksgesanges ab, er zerstörte die naive, ihrer selbst nicht bewußte poetische Kunst des Volksliedes. Für das Volkslied ist die lebendige Überlieferung im Volksgesang eine Bedingung, ohne welche es nicht gedeihen kann... Zu übersehen ist auch der Einfluß nicht, den die Schwächung des Gedächtnisses, eine naturgemäße Folge der in Zeiten steigender Kultur sich häufenden Kopfarbeit, auf das Schwinden der

[1]) Dr. Böckel, „Handbuch des deutschen Volksliedes“ 1908. S. III.
[2]) Dr. Böckel, „Psychologie des Volksliedes“. S. 397.
[3]) Ebenda S. 410.
[4]) Dr. Böckel, „Handbuch“. S. 2.
[5]) Dr. Böckel, „Psychologie des Volksliedes“. S. 393f.

Volkslieder ausübt". Und endlich[1]): „Man kann getrost behaupten, daß die Fähigkeit, Gehörtes mittels des Gedächtnisses treu zu bewahren, im umgekehrten Verhältnis zum Fortschreiten der Kultur steht".

Auch O. Schell[2]) kommt zu dem gleichen Ergebnis: „Alles in allem ist es die steigende Kultur der Völker, welche das Volkslied mit ausgesprochener Feindseligkeit verfolgt und ihm sicher den Todesstoß versetzt. Da hilft kein Jammern und Klagen. Wir stehen mit dieser Erscheinung vor einer Tatsache, die zwar tief betrübend, aber nicht aus der Welt zu schaffen ist".

Zu diesen mehr äußeren Gründen kommen Ereignisse, wie das Aufheben der Rocken- oder Spinnstuben, die für das Volkslied mancher Gegenden (hier insbesondere der fränkische Landschaften) den Niedergang bedeuteten. Hierher gehören die Urteile Ditfurths (Vorwort II, S. XXXVI), Krapps (Odenwälder Spinnstube) und Rupperts (Der Volksliederschatz eines Spessartdorfes). Letzterer setzt an den Schluß seiner diesbezüglichen Ausführungen folgenden Satz[3]): „Für den hiesigen Ort ist das Aufhören der Spinnstuben mit ein Totengräber des Volksliedes geworden".

Dazu kam auch die sich immer mehr steigernde politische Betätigung aller Volkskreise, die eine gewisse Zerrissenheit des Volksganzen zur Folge haben mußte.

So mußte die Freude und Lust zum Singen im Volke allmählich erlöschen. Ditfurth bricht in Jammer aus darüber, daß „keine Kameradschaft mehr besteht". J. Meier[4]) stellt fest: „Die Sangeslust war in den früheren Jahrhunderten bei weitem lebhafter als heutzutage". Und Dr. Böckel[5]) konstatiert: „Das Heimatgefühl läßt nach, da muß auch der altheimische Volksgesang weichen".

Es ist wirklich so, als ob die alte Sangesfreude dem Volke verloren gegangen wäre.

Es muß aber neben diesen äußeren Ursachen des Verfalls unseres Volksliedes auch auf einen inneren Vorgang hingewiesen werden: auf die Zersetzung im Volksliede, die von der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ab bis zur Gegenwart an Ausdehnung immer mehr zunahm.

Die Gründe dieser Zersetzung liegen hauptsächlich in einer falschen Ausdeutung und Anwendung romantischen Ausdruckes, die mit der Zeit eine Erschlaffung bis zur Sentimentalität in Gefolgschaft hatte. Sentimentalität aber ist Verweichlichung und Verweichlichung ist Zersetzung. Die Kunstmusik hat hieran einen nicht geringen Schuldanteil, insbesondere dadurch, daß sie die Volksoper nicht weiterpflegte und damit dem Volke die Möglichkeit der Anregung nahm, und weiter dadurch, daß sie dem Volke dafür einen mehr als zweifelhaften Ersatz in der modernen Operette gab, der geeignet sein dürfte, dem wahren Volkslied den Garaus zu machen. So gleicht das

[1]) Dr. Böckel, „Psychologie des Volksliedes" S. 147.
[2]) O. Schell, „Das Volkslied". S. 184f.
[3]) Joh. Ruppert, „Der Volksliederschatz.." S. 34.
[4]) J. Meier, „Kunstlieder..." S. LXXIV.
[5]) Dr. Böckel, „Psychologie ..." S. 398.

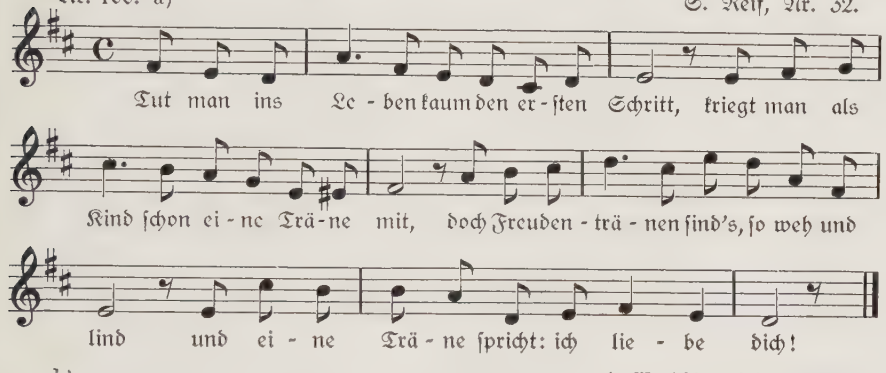
fränkische Volkslied von heute dem absterbenden Baume, von welchem O. Böckel (Psychologie...) in Hinblick auf das deutsche Volkslied schreibt:

„Wenn ein hochragender Baum langsam dahinsiecht, so liegen die Ursachen seines beklagenswerten Geschickes oft weit, sehr weit zurück, es hat eines langsamen Zerstörungsprozesses und vieler Jahre und Jahrhunderte bedurft, um den Riesen zu töten. Jahraus, jahrein treibt er noch Schößlinge, aber sein Mark ist welk und sein Schicksal besiegelt.

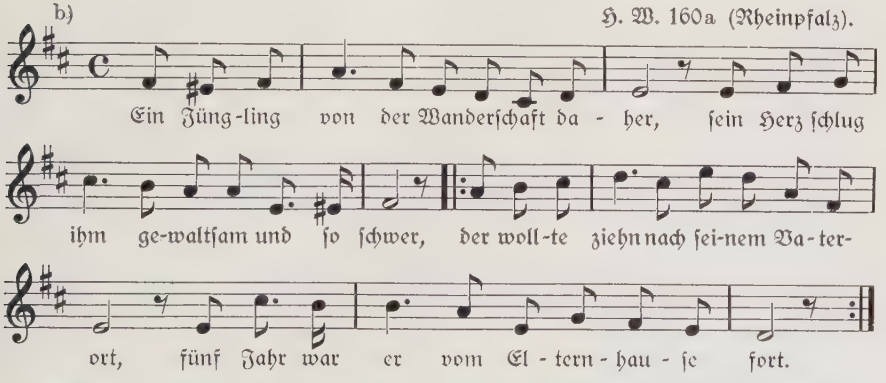
Solches allmähliche Absterben ist auch das Los des Volksgesanges. Auch er ist durch die veränderten Verhältnisse dem Tode geweiht. Nicht plötzlich erlischt seine Kraft, sondern mit zäher Ausdauer weicht er nur langsam schrittweise zurück, bis er endlich, von allen Seiten bedrängt, schnell dahinschwindet: das Volksleben, in dem das Lied entstand und wurzelte, das Leben der Naturvölker geht dahin! Welt und Menschen sind anders geworden, deshalb muß das Volkslied aussterben".

Vergleich des mainfränkischen Volksliedes mit dem pfälzer Volkslied.

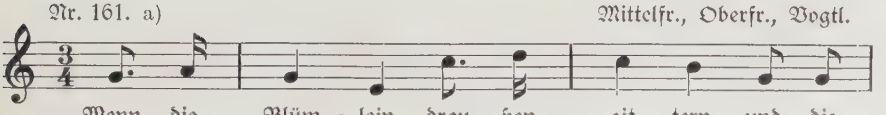
Nr. 160. a) S. Reif, Nr. 32.



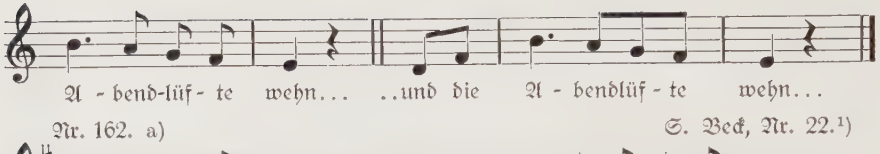
b) H. W. 160a (Rheinpfalz).



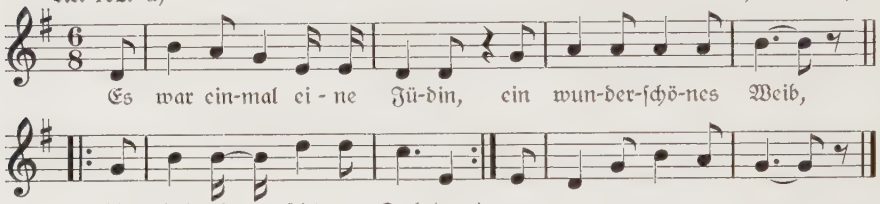
Nr. 161. a) Mittelfr., Oberfr., Vogtl.



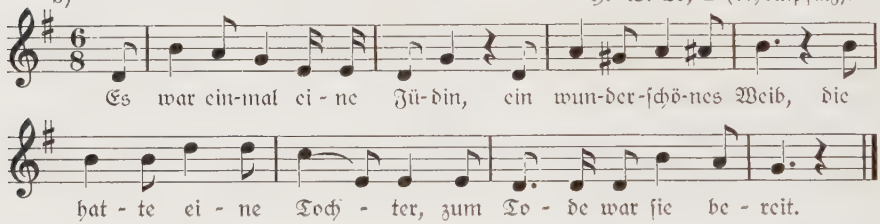
b) H. W. 310a (Rheinpfalz).



Nr. 162. a) S. Beck, Nr. 22.[1])



b) H. W. 28, I (Rheinpfalz).



Die beiden rührseligen Lieder 160a und b sind ohne Zweifel neuen Datums. Sie weisen fast sämtliche Merkmale des Sentimentalen auf: ein rührseliges Textmotiv, rührselige Worte, nichtleitereigene Halbtonstufen, Verwendung der übermäßigen Quarte, weiche Linien, gefühlvoller Sprung in die Betonung u. a. m. Der Rheinpfälzer schleift gerne etwa vorhandene Kanten ab, wie aus den Auftakten ersichtlich ist: der Quintsprung von 160a wird durch die leitetonartige Erhöhung des e zu eis in einen Terzsprung verwandelt; die klaren Entsprechungen der Melodie, die sich nach und nach zur Höhe emporschrauben, um sich schließlich in einem resignierten Seufzer zu verlieren, werden in der Fassung 160b bis zum Schlusse streng rhythmisch wiedergegeben.

Die Schlußbildung (Takt 6—8) zeigt bei 160b (besonders hervorgerufen durch die Punktierungen in Takt 6 und 7) eine stärkere Gefühlsbetonung. Die letzte, der sentimentale Sextvorhalt, ist besonders deutlich. Im Anschluß an die Auflösung wird der Quintsprung der mainfränkischen Fassung zu einer Quarte verkleinert. Um das ganze Gefühl ausströmen lassen zu können, wiederholt der Pfälzer den zweiten Teil seines Liedes.

Lied Nr. 161a und b sagen ungefähr dasselbe aus: der sentimentale übermäßige Quartschritt von Nr. 161b gibt Zeugnis von einer stärkeren Gefühlsbetonung.

In Lied Nr. 162b fällt besonders Takt 3 mit den weichlichen verschwimmenden Halbtönen, Takt 6 mit der gefühlvollen Schleife in der Harmonie der Subdominante und der „süße" Sextsprung in Takt 7 auf.

[1]) Ditf. II, 11 besitzt eine andere Melodie.

Diese (und ungezählte andere ähnliche) Fälle lassen den Schluß zu, daß der Rheinpfälzer das Sentimentale, das Zerfließen in Gefühl weit mehr liebt als der Mainfranke. Durch seine Manier kräftige Tonschritte mittels Verkleinerung in ihrer Wirkung abzuschwächen, dagegen aber gefühlvolle Stellen besonders hervorzuheben, zeigt er nahe Verwandtschaft zum Vogtländer.

Vergleich des fränkischen Volksliedes der Gegenwart mit der Sammlung Ditfurth aus dem Jahre 1855.

An gedruckten neueren Sammlungen fränkischer Volkslieder bestehen: Heeger-Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz (1908) und „Singendes Wandervolk" herausg. v. Chr. Beck (1922), worin auch Lieder aus Ditfurth übernommen sind.

Handschriftliche Sammlungen fränkischer Volkslieder liegen vor von: Chr. Beck-Nürnberg, M. Böhm-Nürnberg, Gg. Heinz-Nürnberg, J. Reif-Nürnberg, Chr. Nützel-Helmbrechts und Gg. Lienhardt-Pegnitz.

Ein Vergleich ergibt:

1. daß von den Liedern, die um 1855 gesungen wurden, viele heute nicht mehr volksläufig sind; es handelt sich dabei vorwiegend um jene, die auf ein höheres Alter schließen lassen;
2. daß seit jener Zeit eine Menge neuere Kunstlieder ins Volk gedrungen sind, die — speziell in der neuesten Zeit — der modernen Operette entlehnt sind und die durch ihr Unwesen dem Volksliede den Garaus zu machen drohen;
3. daß die Melodien des Volksliedes nach und nach verweichlichten, d. h. sentimentaler wurden, was mit einer zu starken Gefühlsbetonung der Spätromantik in Verbindung zu bringen sein dürfte;
4. daß die moderne Harmonik — natürlich nur beschränkt — in das Volkslied Eingang fand;
5. daß die Umbildung von Melodien, das „Zurechtsingen", noch immer erfolgt;
6. daß gewisse Stile von Kulturepochen nach und nach einem herrschenden Zeitgeschmack angepaßt werden (daraus ergibt sich die dringende Notwendigkeit, die Volkslieder in jeder auftretenden Form zu sammeln);
7. daß das geistliche Volkslied, das bei Ditfurth noch eine stattliche Abteilung bildet, heute fast ganz verschwunden ist;
8. daß das Volkslied heute keine Pflege mehr findet; es geht ihm wie der ländlichen Tracht, die auch nur noch wie auf Inseln lebt;
9. daß das Volkslied aus der Kunstmusik keine Zuflüsse mehr hat, wie etwa früher durch die Volksoper; es muß darum allmählich versanden;
10. man kann wohl mit Bestimmtheit annehmen, daß mit seiner romantisch-sentimentalen Epoche das Volkslied aussterben wird.

Merkmale des neueren Volksliedes (insbesondere des fränkischen Volksliedes der Gegenwart).

a) Harmonische Merkmale:

1. die harmonisch erfundene Melodie;
2. die starke Betonung der Subdominantharmonie („Gefühlsstufe"), besonders als harmonische Unterlage bei Höhepunkten der Melodie;
3. die häufige Anwendung der 2. Stufe als Vertretung der 4. Stufe;
4. die harmonische Unterlage von Nebendreiklängen überhaupt;
5. die vielfache Anwendung des Dominantsept- und -nonenakkord-Materials, speziell des letzteren;
6. die Mehrstimmigkeit, die auf harmonisches Denken deutet;
7. das Auftreten von Modulationen in andere (wenn auch nächstliegende) Tonarten;
8. der Terzschluß, der ebenfalls ein Beweis für harmonisches Denken ist.

b) Melodische Merkmale:

1. die schwebende, elegante Haltung der Melodie;
2. die dem Liede anhaftende Sentimentalität (dazu zählen auch die Vorhalte 6—5 und 9—8);
3. das häufige Auftreten der Halbtonstufen;
4. das Auftreten tonleiterfremder Töne;
5. chromatische Tonfolgen;
6. das Auftreten der überm. 4 (Tritonus: 7—4, 4—7);
7. das Auftreten der verm. 5 (7—11, 11—7);
8. das Auftreten der großen 6, steigend wie fallend;
9. das Auftreten der kleinen 7 (5—11, 11—5);
10. das Auftreten der großen 7;
11. das Vorkommen von Sekundsequenzen;
12. das Vorkommen von Terzsequenzen;
13. Synkopenbildungen;
14. das Vorkommen von Triolen;
15. eine große Anzahl von Schleifenbildungen ist neueren Datums;
16. der Auftakt 5—8.

c) Formale Merkmale:

1. die neuere Form des Liedes: A + B + A;
2. das Beibehalten eines rhythmischen Motivs;
3. klare Entsprechungen der Melodieteile;
4. Seltenheit des Taktwechsels (Einheitlichkeit des Rhythmus');
5. Marschmäßigkeit der Melodie, welche auf das moderne Wander- oder das Soldatenlied schließen läßt, welche beide „Zwecklieder" sind.

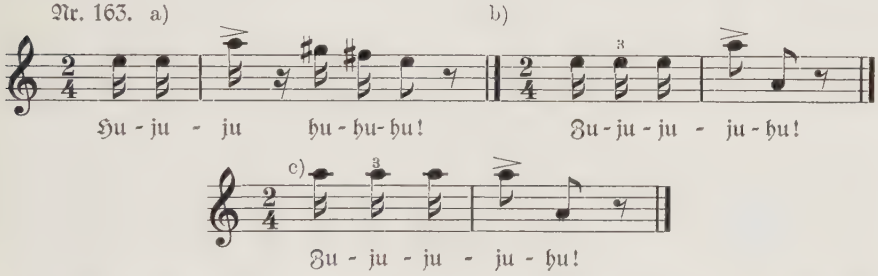
„Tanz ohne Gesang ist nicht volksmäßig, kein Naturvolk tanzt ohne zu singen".
(Böckel, „Das deutsche Volkslied", S. 73.)

III. Fränkische Tanzmelodien. Fränkische Tänze.

Der fränkische Juchzer.

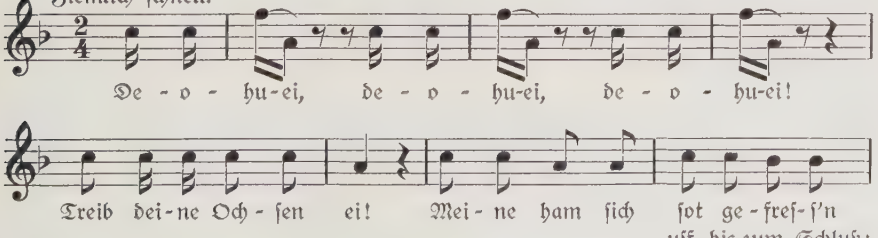
Einen Jodler, wie ihn der Älpler liebt, kennt der Franke (auch in den gebirgigen Gegenden) allerdings nicht, einen Juchzer oder Jauchzer (Ruf) jedoch sehr wohl. Man beobachte nur die Burschen beim Tanze oder auf dem Heimwege nach demselben! Der Juchzer ist etwas kurzatmig, genügt aber seinen Zwecke vollkommen: der überschäumenden Lebensfreude Ausdruck zu geben und den Mädchen die männliche Kraft und „Schneid" zu zeigen. Hujuju huhuhu! und Zujuju juhu! sind z. B. beliebte oberfränkische Juchschreie. Sie lassen sich ungefähr so notieren:

Nr. 163. a) b)



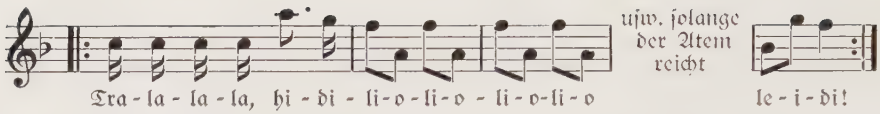
Einen „Kuhreihen", wie er etwa in der Schweiz zu Hause ist, kennt der Franke unseres Wissens nicht. Ein seltsamer Fall findet sich in „Die Rockenstube" herausgegeben von Hartenstein[1]): In Unterhainsdorf bei Reichenbach i. V. wird beim Eintreiben des Viehes folgendes Jodlerlied gesungen, das ebensogut im Gebirge heimisch sein könnte.

Nr. 164.
Ziemlich schnell.



usff. bis zum Schluß:

[1]) C. Hartenstein, „Die Rockenstube" S. 28.



Hartenstein gibt zu, daß dieser „Ruf" ins Vogtland „eingeführt" wurde[1]).

Hütbuben aus der Gegend von Bayreuth und Münchberg kennen ein Singen auf Naturlaute, das dem älplerischen Jodler nah verwandt ist. Eine Melodie konnte leider noch nicht gefunden werden.

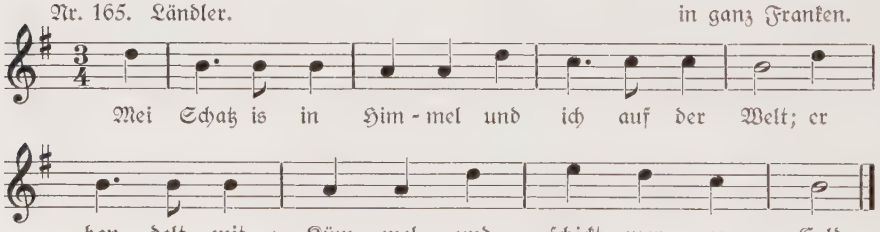
Fränkische Vierzeiler („Schlumperliedchen").

Verfasser hat in folgendem alle erreichbaren, in Franken gesungenen Vierzeilermelodien — deren Texte Legion sind — zusammengestellt.

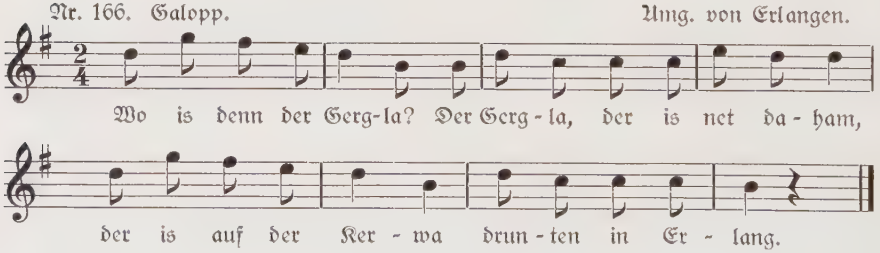
Es handelt sich hier hauptsächlich um solche Liedchen, die sich die Burschen „aufspielen" lassen (siehe Teil I, S. 6).

Die Melodien sind in der Regel zweiteilig; die Teile entsprechen sich klar. Die Form muß einfach und kurz sein, einmal, um leicht neue Texte darin erfinden zu können, und zum andern, daß die Musikanten das Lied rasch auffassen und behalten können; denn es wird hierbei stets ohne Noten musiziert.

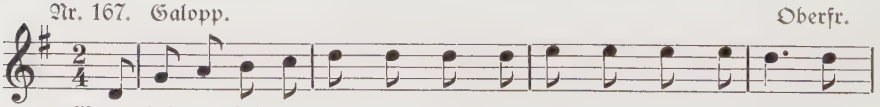
Nr. 165. Ländler. in ganz Franken.



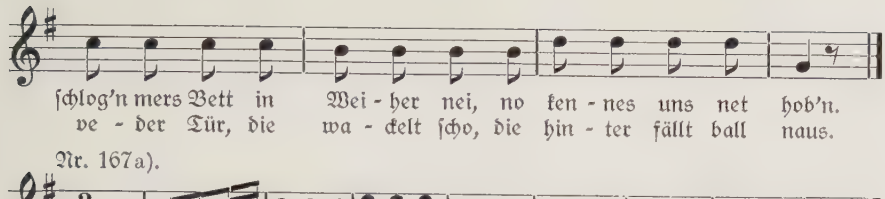
Nr. 166. Galopp. Umg. von Erlangen.



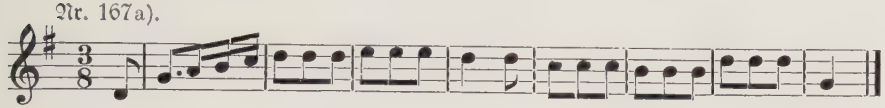
Nr. 167. Galopp. Oberfr.



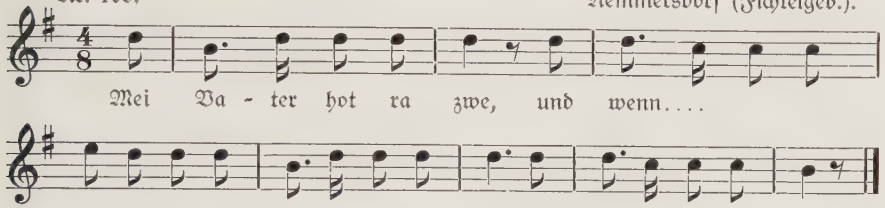
[1]) 1. Abdruck „Deutsches Volkslied" 1912, S. 102; vgl. auch Köhler, „Volksbrauch" S. 181.



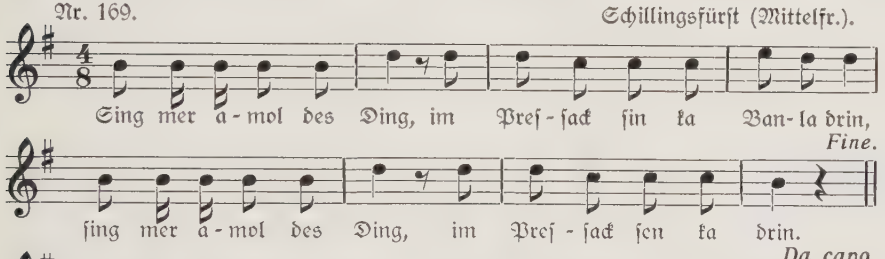
Nr. 167a).



Nr. 168. Nemmersdorf (Fichtelgeb.).

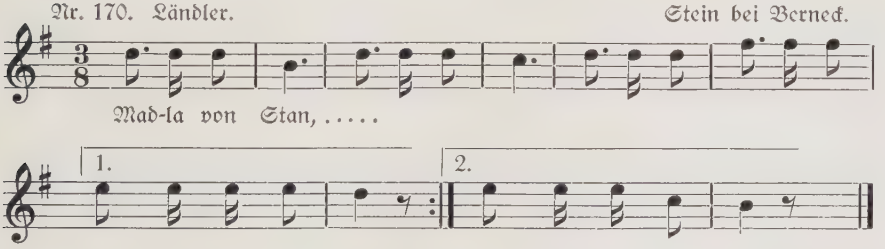


Nr. 169. Schillingsfürſt (Mittelfr.).

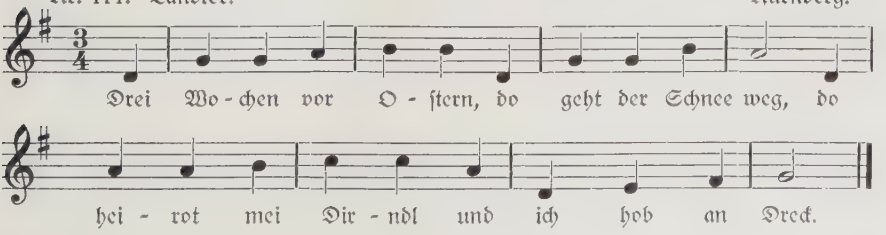


(Vgl. auch Beiſpiel Nr. 100.)

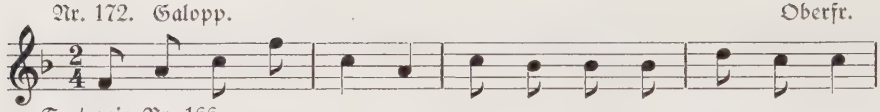
Nr. 170. Ländler. Stein bei Berneck.



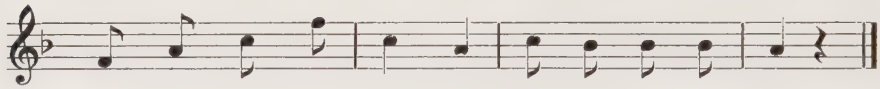
Nr. 171. Ländler. Nürnberg.



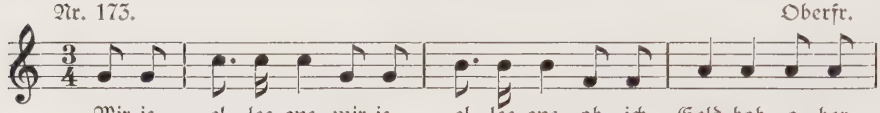
Nr. 172. Galopp. Oberfr.

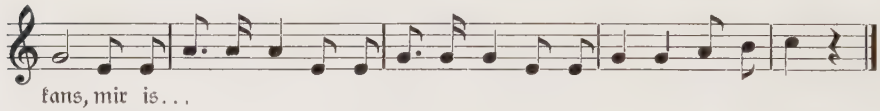


Text wie Nr. 166.

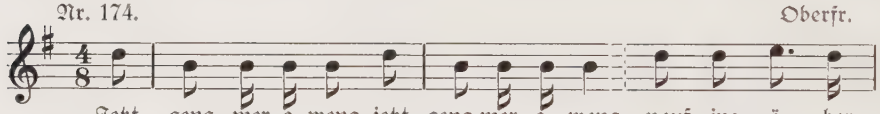


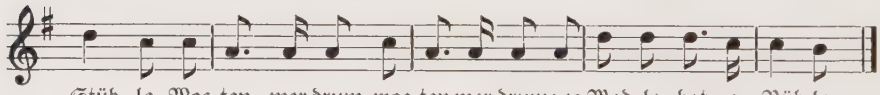
Nr. 173. Oberfr.



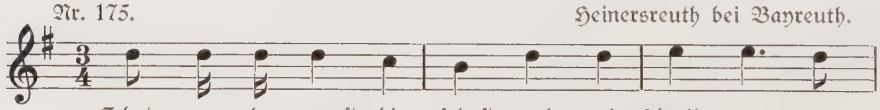


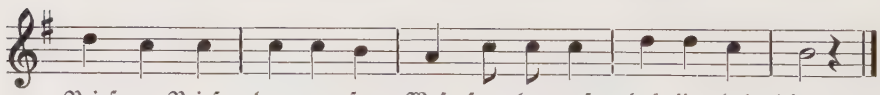
Nr. 174. Oberfr.



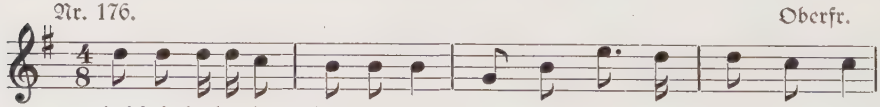


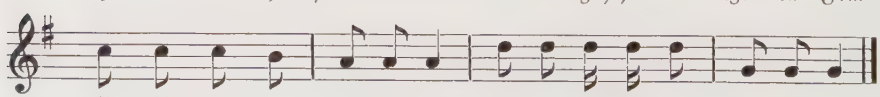
Nr. 175. Heinersreuth bei Bayreuth.



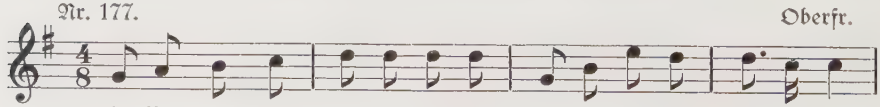


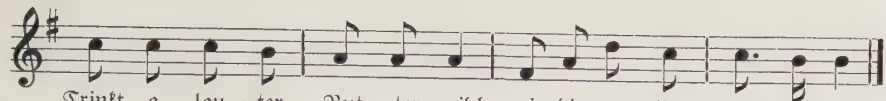
Nr. 176. Oberfr.



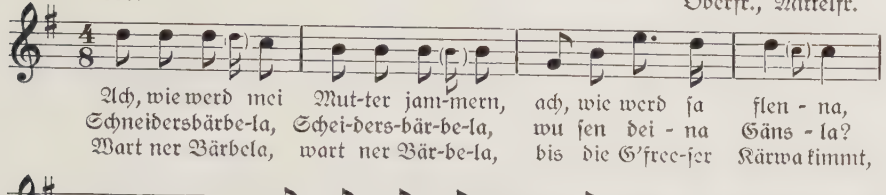


Nr. 177. Oberfr.

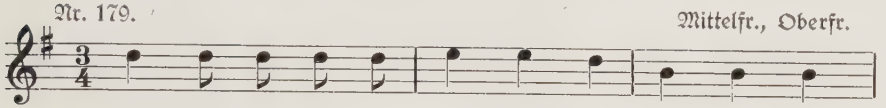


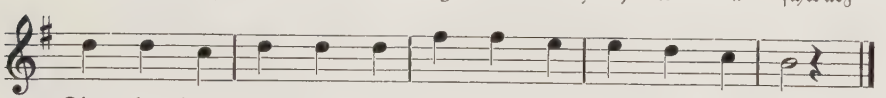


Nr. 178. Oberfr., Mittelfr.

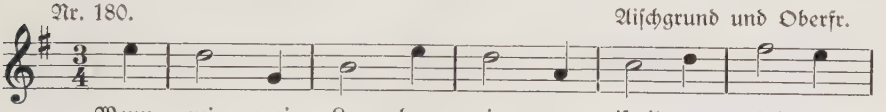


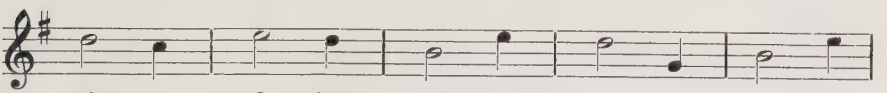
Nr. 179. Mittelfr., Oberfr.

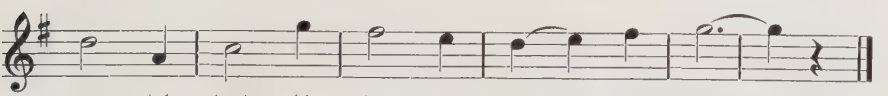




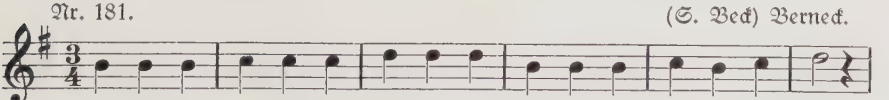
Nr. 180. Aiſchgrund und Oberfr.

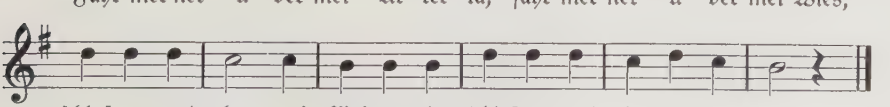




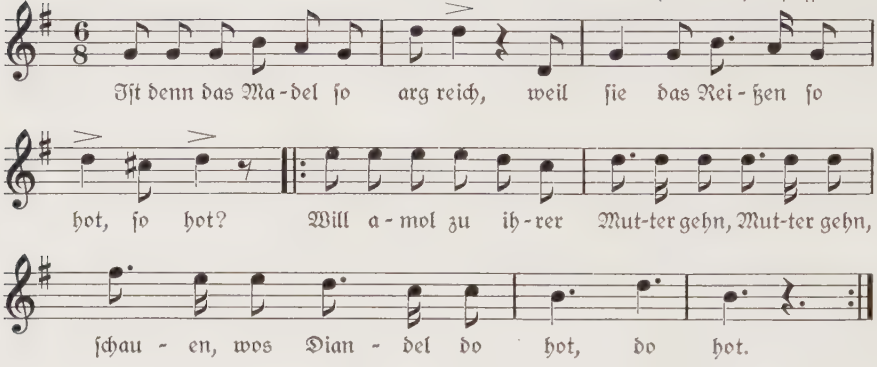


Nr. 181. (S. Beck) Berneck.

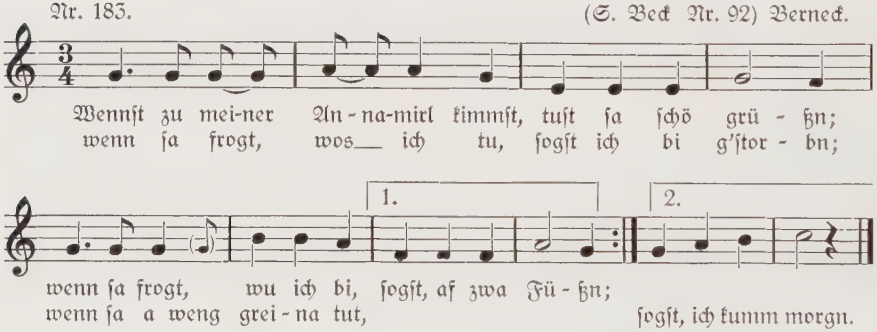




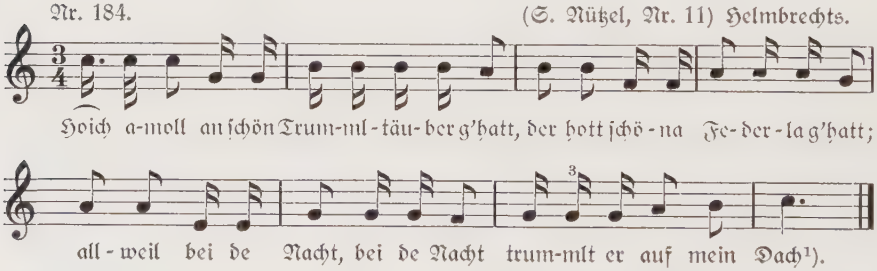
Nr. 182. (S. Beck) Speſſart.



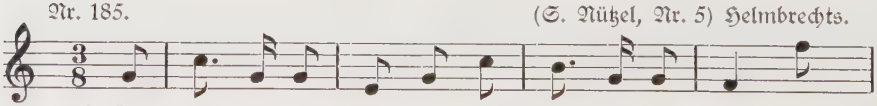
Nr. 183. (S. Beck Nr. 92) Berneck.



Nr. 184. (S. Nützel, Nr. 11) Helmbrechts.



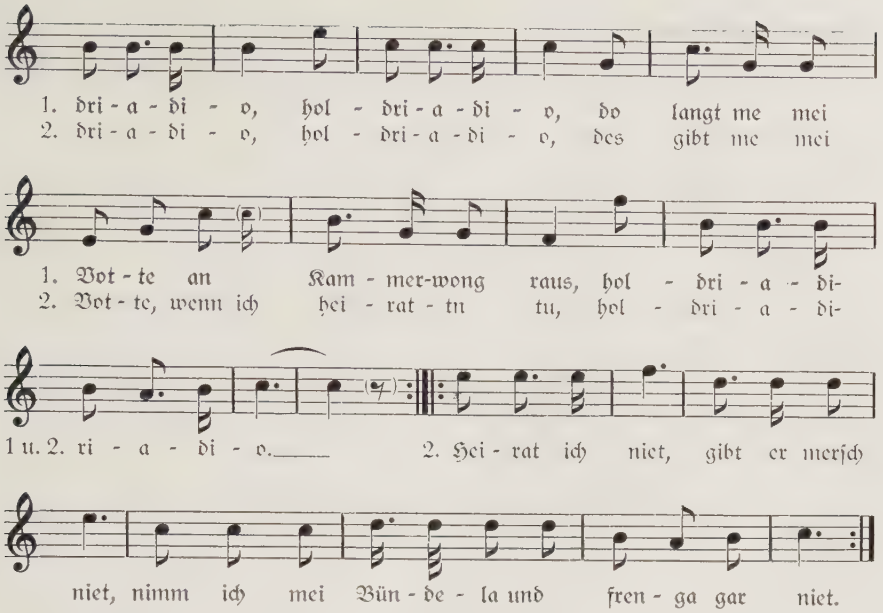
Nr. 185. (S. Nützel, Nr. 5) Helmbrechts.



[1]) 2. Itzt is mei Trummltäuber weg und mei Freid liegt im Dreck;
allweil bei de Nacht, bei de Nacht trummlt er auf mein Dach.
3. Und wer mein Trummltäuber find, der kriegt 3 Guldn in die Händ;
allweil bei de Nacht, bei de Nacht trummlt er auf mein Dach.

Im ſüdlichen Franken wird auf dieſelbe Melodie unter anderem geſungen:

„Der mit ſein' Spotzenfrack, der hot ka Geld im Sack,
der hot mit'n Fiddlbong in die Baßgeing neig'ſchlong".



Einige allgemeine Bemerkungen zu den vorstehenden fränkischen Vierzeilern:

Die fränkischen Vierzeiler benützen zwei- und dreiteilige Taktarten.

Nr. 166 und Nr. 172 gehören ebenso wie Nr. 175, 176, 177 und 178 ihrer Gestaltung nach zusammen.

Nr. 167 hat eine im Kinderlied sehr beliebte Melodieform: den Anlauf des Quartauftaktes, der die Töne bis zur pentatonischen Sext auslöst (dieselbe tritt als melodischer Höhepunkt im fränkischen Vierzeiler sehr häufig auf) und den einfachen Rücklauf zur Tonika.

Nr. 180 ist ein Tanzliedchen, das zu den Vierzeilern nur der Form nach gehört.

Nr. 181 ist uns schon wiederholt begegnet. Man vergleiche hierzu die schwäbische (Nr. 62) und thüringische Fassung (Nr. 74). Dieses Liedchen ist besonders interessant wegen der dreitaktigen Melodiephrasen.

Nr. 182 ist aus verschiedenen Gründen bemerkenswert: Zunächst zeigen die Verlängerungen Takt 4 und 8—9 das Gestaltungsvermögen des Franken. Insbesondere die Dehnung des zweiten Teils von 4 auf 5 Takte beweist, daß das Volk die „natürliche" Regelmäßigkeit (selbst bei solch kleinen Formen) nicht unbedingt beibehält. Gefühlsmäßige Dehnungen der Melodie sind vielmehr eine beliebte fränkische Manier (siehe das Egerl. Liedchen Nr. 16).

Nr. 185 trägt ganz bayrischen Charakter. Der Jodler ist etwas verändert. Der Anhang „Heirat ich niet..." ist allerdings ganz fränkische Zutat. Vergleiche auch Beispiel Nr. 57 und H. W. Nr. 81.

	Umfang	Harmon. Grundlage	Feststellung der Tonleitertöne							
			Grdt.	2. T.	3. T.	4. T.	5. T.	6. T.	7. T.	8. T.
Nr. 165:	2—6	TD DT/TD DT//	—	4	8	4	5	1	—	—
Nr. 166:	3—8	TT DT/TT DT//	—	—	4	6	8	3	1	1
Nr. 167:	(5) 1—6	TT ST/DTDT//	2	1	5	5	11	4	—	—
Nr. 168:	3—6	TT DT/TT DT//	—	—	3	6	16	1	—	—
Nr. 169:	3—6	TTDT/TTDT/STDT/b C.	—	—	12	9	12	7	—	—
Nr. 170:	3—7	TT DD/DD DT//	—	—	2	1	10	4	3	—
Nr. 171:	(5) 1—4	TT TD/DD DT//	5	4	4	2	4	1	1	—
Nr. 172:	1—8	TT DT/TT DT//	2	—	5	6	8	1	—	1
Nr. 173:	3—8	TD DT/TT DT//	—	—	6	2	9	8	5	4
Nr. 174:	2—6	TT TD/DD DT//	—	6	9	5	9	1	—	—
Nr. 175:	2—6	TT DD/DD DT//	—	1	3	9	10	2	—	—
Nr. 176:	1—6	TT TD/DD DT//	4	3	5	6	11	1	—	—
Nr. 177:	(7) 1—6	TT TD/DD DT//	2	5	5	8	7	1	1	—
Nr. 178:	(7) 1—6	T(D)T TD/DD DT//	1	5	7	7	6	1	1	—
Nr. 179:	3—7	TT TD/DD DT//	—	—	4	2	12	4	2	—
Nr. 180:	1—8	TT DD/DD TT//	2	2	3	3	8	8	3	2
Nr. 181:	3—5	TDT/TDT/TDT/TDT//	—	—	11	9	11	—	—	—
Nr. 182:	(5) 1—7	TD TD/ST DT//	7	2	4	4	13	6	1	—
Nr. 183:	3—8	TT TD/DD DT//	—	—	6	3	20	10	5	1
Nr. 184:	3—8	TD DT/TD DT//	—	—	2	3	9	7	7	4
Nr. 185:	3—11	TTDD/DDTT/TDDT//bayr.	—	7	7	5	12	2	13	15
		Sa.	25	40	115	104	210	73	44	28

Statistische Feststellung der Tonschritte in den fränkischen Vierzeilern.

Nr.	Twdhg.	kl. 2	gr. 2	kl. 3	gr. 3	r. 4	üb. 4	verm. 5	r. 5	kl. 6	gr. 6	kl. 7	gr. 7	Okt
165	8	2	5	3	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
166	7	3	7	4	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—
167	16	2	6	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—
168	17	1	3	4	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
169	24	2	9	3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
170	11	—	4	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
171	5	2	5	1	1	2	—	—	2	—	1	—	—	—
172	5	1	5	4	2	2	—	—	1	—	—	—	—	—
173	18	1	2	4	2	4	1	—	—	—	—	—	—	—
174	17	1	4	7	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
175	12	3	7	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
176	18	2	4	—	2	2	—	—	1	—	—	—	—	—
177	12	3	7	2	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—
178	12	3	5	1	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—
179	12	1	7	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
180	—	2	12	3	4	5	—	—	3	—	—	—	—	—
181	16	6	6	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
182	14	3	10	2	3	1	—	—	2	—	—	—	—	1
183	23	1	13	4	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—
184	16	1	7	1	2	2	1	—	—	—	—	—	—	—
185	23	5	6	6	4	8	—	2	—	—	—	—	—	2
Sa.	286	45	134	57	31	36	2	2	10	—	1	—	—	3

Auftakte und Schlüsse der fränkischen Vierzeiler.

Nr.	Auftakte	Schlußformeln
165	5 | 3	654 | 3
166	—	5444 | 3
167	5 | 8	5555 | 1
168	5 | 3	5555 | 1
169	—	5 | 433
170	—	4 | 3
171	5 | 8	567 | 8
172	—	5444 | 3
173	5 | 8	5677 | 8
174	5 | 3	54 | 43
175	—	554 | 3
176	—	555 | 111
177	—	54 | 433
178	—	54 | 43
179	—	654 | 3
180	6 | 5	567 | 8
181	—	454 | 3
182	—	35 | 3
183	—	567 | 8
184	—	567 | 8
185	5 | 8	767 | 8

Bemerkungen zu den statistischen Aufstellungen.

Der Umfang der fränkischen Vierzeiler (zu S. 174) ist ein geringer. Die Melodie überschreitet den Umfang einer Oktave fast nie; der kleinste Umfang ist der einer Quarte (Nr. 168, 169). Die Melodien sind Improvisationen und darum von einfachstem Bau und geringstem Umfange.

Die harmonische Grundlage: Die Bevorzugung der Tonika und Dominante als Grundlage tritt stark ins Auge (zu S. 174). Doch ist innerhalb dieser primitiven, mit nur zwei Harmonien arbeitenden Anlagen ein reicher Wechsel zu beobachten. Es ergeben sich Harmoniebilder, wie TD, DT, TT, DD, die sich bei Zusammenstellung zu 4 Takten wieder mannigfaltig verändert vorfinden. Die Subdominante findet nur selten Verwendung (Nr. 167, 169, 182).

Die Feststellung der Töne (zu S. 174): Die Melodien bewegen sich vorzugsweise zwischen 3—6. Terz und Quinte sind am stärksten betont. Diese Beobachtung deckt sich mit der, die wir S. 156 am fränkischen Volksliede machten.

Zur Feststellung der Tonschritte (zu S. 174): Die Statistik sagt das gleiche aus, wie die Tonschrittafel des fränkischen Volksliedes S. 83, nämlich, daß die fränkischen Lieder die kleinen Tonschritte, Tonwiederholung bis kleine Terz, bevorzugen.

Die große Zahl der Tonwiederholungen ist besonders auffallend. Sie beträgt hier über das Doppelte der großen Sekunde, bleibt aber im

fränkischen Liede unter der Zahl der großen Sekunde zurück. Verfasser sieht den Grund darin, daß der Vierzeiler doch mehr ein Sprechgesang ist, der, weniger künstlerisch gehalten als das eigentliche Volkslied, darum das primitive Mittel der Tonwiederholung ganz selbstverständlich häufiger anwendet.

Zu den Auftakten (zu S. 175) ist nichts Wesentliches zu bemerken. Die Auftakttöne verbinden sich mit dem nächstliegendsten Akkordton.

Die Schlußformeln teilen sich in solche mit Terz- und solche mit Tonikaschlüssen (zu S. 175). Der Terzschluß ist die häufigere Erscheinung. Seltene Schlüsse weisen die Vierzeiler Nr. 168 und 176 auf: den Schlußsprung 5—1.

Über die harmonische Grundlage der Vierzeiler schreibt Böhme[1]) folgendes: „Von den 4 Takten jeder Hälfte einer solchen (Schnadahüpfl-) Melodie bewegt sich der 1. Takt im Akkord des Grundtones, der 2. und 3. Takt wenden sich nach der Dominante, der 4. kehrt wieder in den Grundton zurück. Das ist die einfache harmonische Begleitung der meisten Schnadahüpfl-Melodien, eine tiefere Harmonisierung dulden sie nicht".

Dazu ist zu bemerken, daß — wie bereits unter „Grundakkorde" nachgewiesen — die genannte Anlage wohl eine der wichtigsten, jedoch nicht die einzige ist. Unsere fränkischen Vierzeiler weisen unter anderem gerne die Form TTTD/DDDT// auf. Auch die Anwendung der S erfolgt in einigen Fällen.

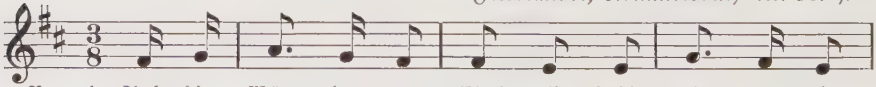
Böhme bemerkt weiter[2]): „Alle Schnadahüpfl-Melodien sind nach ihrer Taktart im Tripeltakt (niemals im geraden Takt) gesetzt, sind Ländlermelodien".

Nun ist wohl anzunehmen, daß diese Melodien ursprünglich den Tripeltakt benutzten, es muß aber auch festgestellt werden, daß viele dieser Liedchen heute den geraden Takt anwenden. So hat die Hälfte der fränkischen Vierzeiler den dreiteiligen Ländlertakt, die andere Hälfte jedoch den zweiteiligen Galopprhythmus.

Interessant ist die weitere Bemerkung Böhmes[3]): „Manche dieser Tanzreime haben ein längeres Dasein gehabt und leben zum Teil noch weit verbreitet im Volksmund, z. B. „Und die Würzburger Glöckli habn schönes Geläut", „Chimt a Vogerl geflogen", „Es ist nit lang, daß gregnet hat...". Alle aber sind Kinder des Augenblicks."

Manche der Tanzreime treten auch in verschiedenen Gewändern auf. Wir wollen ein Beispiel folgen lassen.

Nr. 186. Friedländer, Kommersbuch Nr. 148[4]).



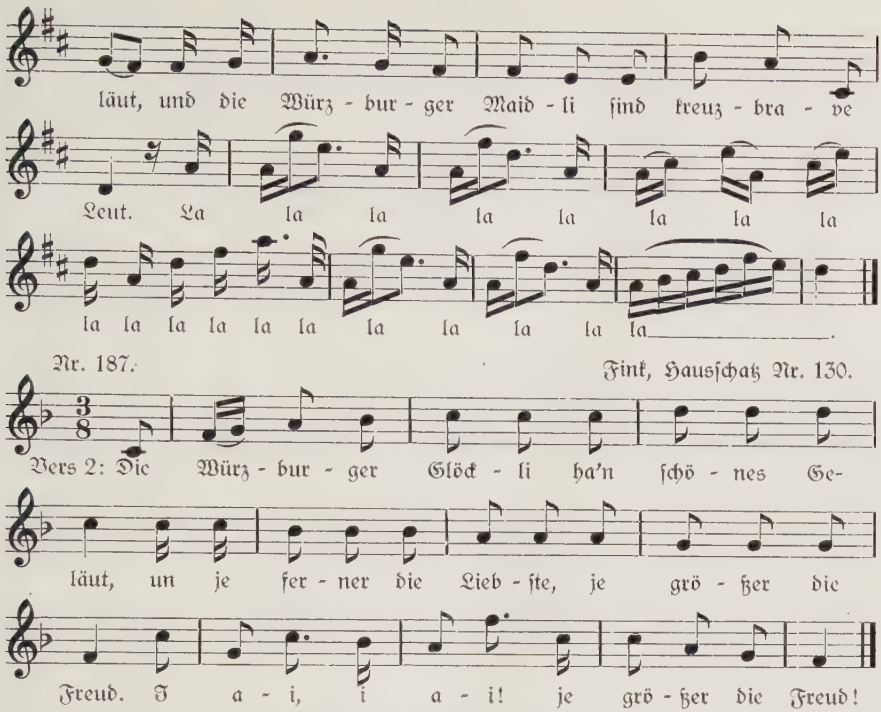
Vers 1: Und die Würz - bur - ger Glöck - li hab'n schö - nes Ge-

[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes" S. 241.

[2]) Ebenda S. 242.

[3]) Ebenda S. 242.

[4]) Anmerkung S. 202: „Text und Melodie nach dem Liederbuch für deutsche Künstler von Kugler und Reinick 1833... Sehr ähnlich ist das altbekannte „Kommt ein Vogel geflogen" aus Bäuerles Zauberoper Aline, komp. von Wenzel Müller 1820". Vgl. auch: Jul. Sahr, „Das Volkslied" 2. Teil, S. 31.



Beide Lieder haben einen Jodleranhang. Dieser ist in Nr. 187 jedoch sehr kümmerlich, wie auch die Vierzeilermelodie, die ganz dem Kinderlied nachgebildet ist, einfacher und simpler erscheint als die vorhergehende. Die Melodiebildung von Nr. 186 — das Lied ist als „schwäbische Volksweise" gekennzeichnet — kann nur dem schwäbischen Unterlande eigen sein. Dann aber ist der Jodler zu großzügig; denn im Unterland ist ein solcher Jodler ebensowenig möglich, wie in der Würzburger Gegend. Der Jodler trägt nicht Mittel- sondern Hochgebirgscharakter und ist sicher erst später der Vierzeilermelodie angehängt worden. Die einfache, gemütliche Schwabenmelodie und der raketenartige, etwas artistische bayrische Jodler haben sich hier vereinigt. Fränkisch ist an Nr. 186 nur die textliche Beziehung auf Würzburg.

Dagegen wäre sowohl die Melodiebildung, wie auch der einfache Jodler der Nr. 187, sehr wohl für fränkisches Land möglich.

Die Form der fränkischen Vierzeiler.

Wir stellen zunächst die Formen der eingangs dieses Teiles angegebenen Vierzeilermelodien fest:

Zu Nr. 165. a

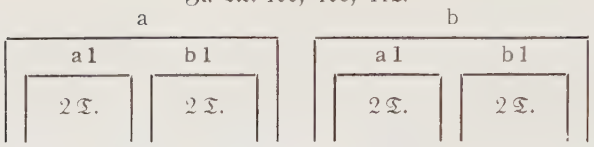
a 1	a 2
2 Takte	2 T. Sequ.

b

a 1	a 2
2 T.	2 T. Sequ.

Zahl der Takte 4:4.
a 2 = Sek. Sequ. (ob. Sek.) von a 1.

Zu Nr. 166, 168, 172.

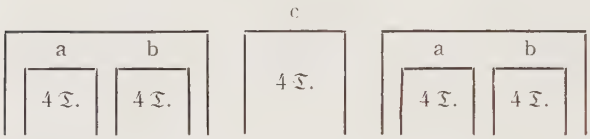


Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 167. a

4 Takte Auf-, 4 Takte Abstieg.

Zu Nr. 169.



Dreiteilige Form.
Zahl der Takte 8:4:8.

Zu Nr. 170. a

Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 171. a

Zahl der Takte 4:4.

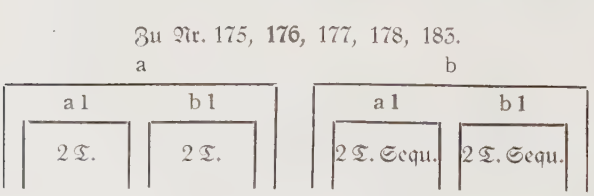
Zu Nr. 173. a

Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 174. a

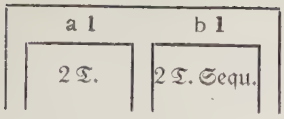
Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 175, 176, 177, 178, 183.

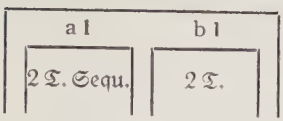


Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 179. a

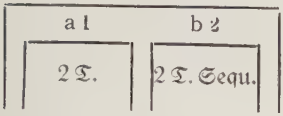


b



Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 180. a



b

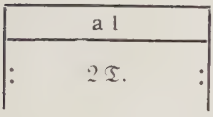
Zahl der Takte 4:4. (Wiederholung des Ganzen.)

Zu Nr. 181. a

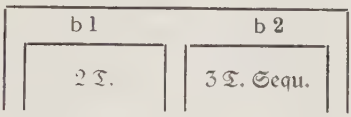
b

Zahl der Takte 3:3. (Seltene Bildung.)

Zu Nr. 182. a

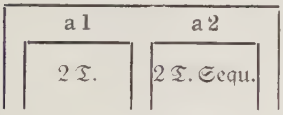


b

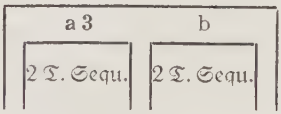


Zahl der Takte 4:5.

Zu Nr. 184. a

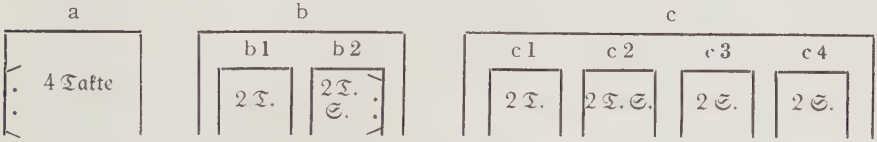


b



Zahl der Takte 4:4.

Zu Nr. 185.



Der zweiteilige Bau, der beim fränkischen Volkslied nur selten vorkommt, ist hier die Norm. Alle Vierzeiler sind regelmäßig gebaut (mit ganz geringen Abweichungen), den meisten von ihnen sind die klaren Entsprechungen 4:4 Takte eigen. Wir haben es hier mit den einfachsten und ursprünglichsten musikalischen Formen überhaupt zu tun. Steigende wie fallende Sekundsequenzen spielen auch bei der Bildung dieser Melodien eine wichtige Rolle. Die Dreiteiligkeit gehört zu den Seltenheiten in der Melodiebildung. Das dreiteilig geformte Schlumperliedchen entspricht infolge seiner größeren Länge nicht der keckfröhlichen Situation, die beim „Aufspielen" entsteht.

Abweichungen von einer Art Normalform weisen nur auf: Nr. 182, derer Teil b 2 um einen Takt erweitert ist, und Nr. 185, welche mit einem ganzen Anhangteil (c) eine dreiteilige Form erhält.

Tanzlieder und Volkstänze im mainfränkischen Gebiet.

Tanzlieder sind ohne Zweifel älter als die Instrumentaltanzweisen. Zu ihrem Verschwinden kann man allgemein sagen, daß sie in demselben Maße zurückgingen, als die Instrumentalmusik sich mehr und mehr einbürgerte. (Dieser Vorgang ist uns bereits bei der Betrachtung der böhmischen Volksmusik aufgefallen. Siehe Teil I.) Böckel sagt hierzu folgendes[1]: „Da die modernen Tänze meist in schnellem Tempo getanzt werden, ist es unmöglich, sie mit Gesang zu begleiten. An Stelle des Gesanges tritt überall die Tanzmusik". Auch Böhme[2]) ist der gleichen Ansicht: „Das Aufhören der Tanzlieder geschah allgemach seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, und zwar verstummten nach und nach die Tanzreime durch das Emporkommen der Instrumentalmusik, durch das Aufhören des Tanzes im Freien und damit das Absterben der Reigen, sowie endlich das Aufkommen fremdländischer Tänze".

Modernste, fast ausschließlich der Operette entnommene Tanzlieder treiben heute auch auf dem flachen Lande ein starkes Unwesen. Das stark Erotische dieser Machwerke, das nur auf Sinnenkitzel abzielt, trägt zur Förderung des sittlichen Wohlstandes der Bevölkerung jedenfalls nicht bei. (Man vergleiche die Wirkung der Schlager, wie sie S. 134 beschrieben ist.) Daß dabei die alten Tanzarten vollkommen verdrängt wurden, ist wohl selbstverständlich. Kann man doch heute dortselbst bereits die neuesten Step-Tänze beobachten!

Was von älteren Tänzen da und dort noch besteht, ist nur ganz wenig. Hierher gehören zunächst die in Franken heimischen

bayrischen Tänze.

Wir haben bereits früher (Teil I) darauf hingewiesen, daß einige Gegenden Frankens, die Umgebung von Eichstätt und Pegnitz, noch den „Bayrischen" kennen. Wir haben uns dort eingehender mit demselben befaßt, so daß wir uns hier darauf beschränken können, Böhmes Ansicht zu hören[3]): „Als eine beinahe ausgestorbene Kuriosität finden wir alte Tänze im Wechseltakt". Und später[4]): „An der Altmühl und namentlich im Schambachtale wird diese Tanzart bis zur Virtuosität getrieben. Je nach dem Rhythmuswechsel unterscheidet man „Einfacher", „Zweifacher" und „Dreifacher". „Zwiefacher", ein alter Bauerntanz im Wechseltakt, ist nicht nur in der Oberpfalz gekannt, sondern wurde auch von den fränkischen Bauern nördlich von Nürnberg bis Bamberg viel, aber seit 1850 sehr selten getanzt. Diese aus besagter Gegend kommenden fränkischen Bauern sind jedenfalls Wendenabkömmlinge. Offenbar ist dieser Zwiefacher noch ein Rest wendischen oder überhaupt slawischen Nationaltanzes, der mit den Einwanderern von Böhmen nach der Oberpfalz und Franken gekommen ist. Denn auch unter den heutigen Tschechen (in

[1]) Böckel, „Psychologie der Volksdichtung" S. 401.
[2]) Böhme, „Geschichte des Tanzes" S. 245.
[3]) Ebenda S. 4.
[4]) Ebenda S. 192—194

Böhmen) gibt es einen solchen alten Tanz mit Taktwechsel, der beinahe Note für Note mit einem Oberpfälzer übereinstimmt".

Wir haben uns bereits in Teil I gegen die Annahme, diese Tänze seien slawischen Ursprungs, ausgesprochen und verweisen noch einmal auf die Tatsache, daß die bei den Tschechen vorkommenden taktwechselnden Tänze weniger ursprünglich und kräftig sind als die entsprechenden bayrischen, und daß sie zudem Namen tragen, die deutlich auf eine Übernahme aus Bayern hinweisen. Böhme vergißt auch das wichtige Bindeglied zwischen der Oberpfalz und Böhmen: das Egerland, das bis heute seine bayrische Eigenart bewahrt hat trotz aller Einflüsse von seiten der Tschechen.

Die „Bayrischen" sind aus Franken bis auf die an bayrische Gegenden grenzenden Landstriche heute fast vollkommen verschwunden. Dagegen ist

der bayrische Ländler

in ganz Franken zu Hause. Er ist von weniger kräftiger Eigenart als etwa der „Zwiefache" und „liegt" dem Franken deshalb besser. Es wird wohl kaum ein fränkisches Fest gefeiert, an welchem nicht der bayrische Ländler erklingt. Da und dort muß er sich wohl auch kleine fränkische Abänderungen gefallen lassen - - im Grunde aber bleibt der bayrische Charakter gewahrt.

Auch die Melodie zu den altfränkischen Tänzen, wie etwa zum Büttnertanz in Nürnberg oder zum Schäfertanz in Rothenburg, haben teils mehr, teils weniger den bayrischen Ländler als Grundlage.

Wir verlassen die bayrischen Tanzweisen und wenden uns nun den eigentlichen **fränkischen Tänzen** zu.

An wirklich originellen Volkstänzen hat das Frankenland nur noch sehr wenige. Bereits Böhme bemängelt dies[1]: „In Mittelfranken gibt es natürlich bei öffentlichen Hochzeiten auch Tanz... Im Rothenburgschen war ehedem der sogenannte Mägdleinstanz bei Hochzeiten unerläßlich und hatte bis um 1840 noch seine Geltung... Was die Tanzweise betrifft, so besteht sie hier zumeist aus Walzer und Dreher, ohne sonderlichen Schwung und ohne volkstümliche Eigenheit... In Unterfranken und Aschaffenburg finden sich durchweg keine originellen Tänze mehr".

Heute ist der Volkstanz noch um einiges weniger originell als zu Böhmes Zeit. Man hat sich allmählich einem herrschenden Zeitgeschmack angepaßt (auch auf dem Lande) und hat darüber die alten Tänze völlig vergessen.

Über die alten Tanzmelodien lesen wir bei Böhme[2] folgendes: „Dr. Gräter in seiner Zeitschrift „Bragur" (1794) schreibt: „Alle unsere deutschen Volkstänze, so alt sie sein mögen, sind zweierlei Art: entweder Schleifer oder Reihentänze... Jeder Schleifermelodie lag sonst ein besonderer Text zugrunde (die reine Instrumentalmusik zum Tanze ist viel jünger, als die uralten gesungenen Tanzstückchen oder Tanzgesänge!). So war es noch im 17. Jahrhundert an vielen Orten unter den Deutschen und ist es noch bei den

[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes" S. 196ff.
[2]) Ebenda S. 145f.

Wenden und (anderern) Slawen Sitte: der Bauernbursch singt allemal einen Vers vor und erst dann fangen die Musikanten an. Aus dieser Sitte erklärt es sich, daß von vielen alten Tanzliedern bloß die Anfänge, soweit sie zur Angabe einer Schleifenmelodie nötig waren, unter dem Volke erhalten geblieben und zuweilen nur abgerissene Strophen aus anderen Liedern sind... Ist der Schleifer ganz Ausdruck der Freude, so scheint der Reihentanz nichts als Verehrung zu sein und hat offenbar seinen Ursprung in den Aufzügen bei den altheidnischen Götterfesten".

Von den alten Tänzen in Franken ist zuerst zu nennen

der Reiftanz der Büttner in Nürnberg.

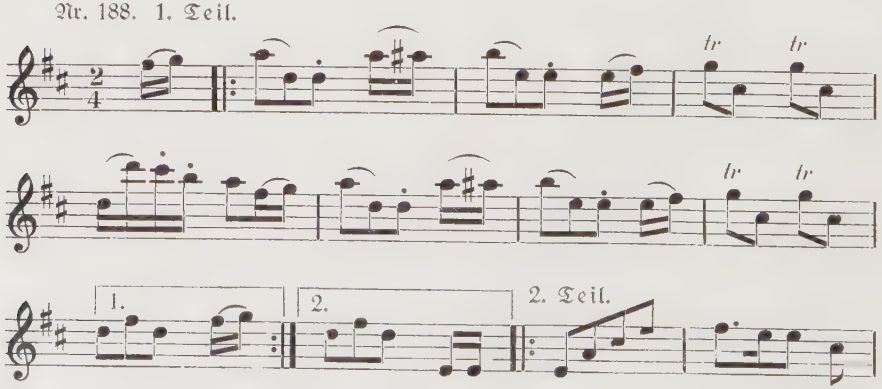
Wir hören über diesen abwechslungsreichen Zunfttanz folgende Auslassungen in Alt-Nürnberg"[1]):

„Bis in die neueste Zeit hat sich der Reiftanz der Büttner erhalten. Das frühere Gewand bestand aus roter tuchener Hose, schönen weißen Hemden und grünen ungarischen Kappen mit Bändern an der Seite. Auch hatten sie gewöhnlich einen Karren dabei, Cortisan genannt. Wir finden solche Tänze erwähnt 1704 bei Anwesenheit Kaiser Joseph I., dann ferner 1763 und 1775. Die Neuzeit hat den Gebrauch wieder aufgenommen und gibt uns beifolgende Abbildung von einem Tanz Kunde, der am achten Volks- oder Nationalfest 1833 von dem Tanzlehrer Kleining einstudiert und vorgeführt wurde. Die Kleidung hierbei war weiß und blau mit gelben Schurzfellen. An der (auch heute, der Verf.) noch existierenden Wirtschaft zum Büttnerstanz ist dieser Tanz als Wirtsschild angebracht".

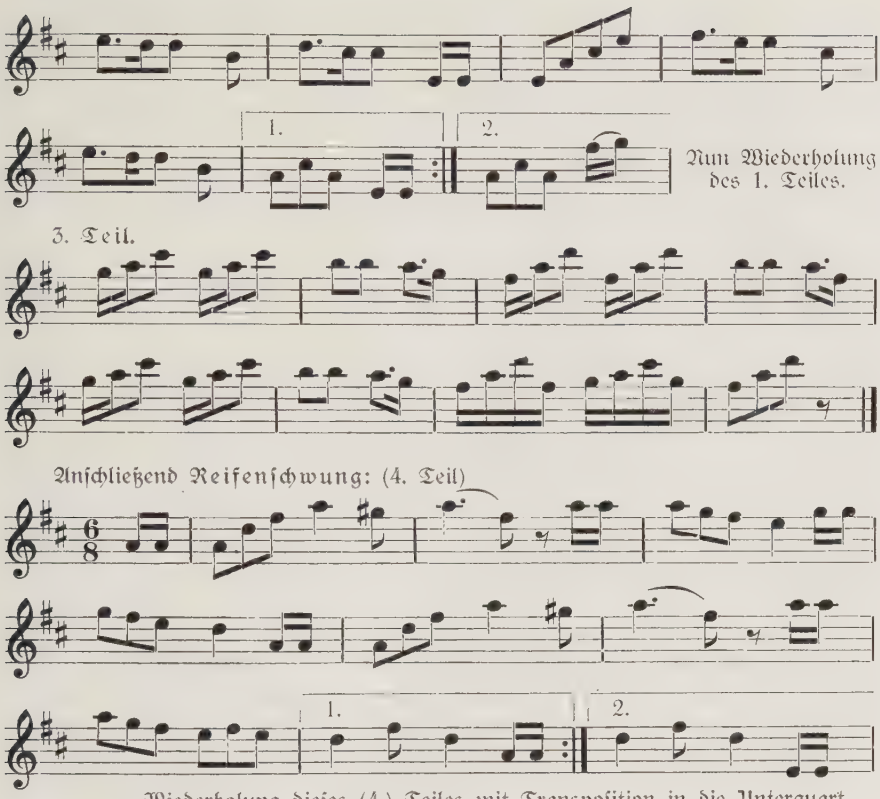
Dieser Tanz ist in neuester Zeit wieder in Aufnahme gekommen und wurde in Nürnberg kurz vor Ausbruch des Weltkrieges zum letzten Male ausgeführt. Im Dürerjahr 1928 ist er wieder neu erstanden.

Die Melodien des Büttnertanzes, die auch beim „Schäfflertanz" in München erklingen, sind folgende:

Nr. 188. 1. Teil.



[1]) „Alt-Nürnberg", kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit. „Die Handwerker" (Heerdegen-Barbeck) Blatt 12: Der Büttnerstanz.



Wiederholung dieses (4.) Teiles mit Transposition in die Unterquart.

Wir wollen hier auch der Schäfertänze gedenken, die in früherer Zeit wohl über ganz Franken verbreitet waren. Heute sind sie noch in einigen mittelfränkischen Orten, so in Rothenburg o. d. T. und Gunzenhausen gebräuchlich. Böhme bemerkt hierzu[1]: „Sie scheinen uralt zu sein, man hält sie für Überreste altgermanischer Opferfeste am Schluß der Ernte. Zu Rothenburg o. d. T. kommen alljährlich die Schäfer und Hirten der ganzen Umgegend zusammen, versammeln sich in der Bartholomäuskirche, ziehen von da in die Wolfgangskirche und aus dieser wieder in Prozession nach dem goldenen Lamme, wo sie sichs wohlschmecken lassen. Dann begeben sie sich auf den Markt und halten einen Tanz, zu welchem kein Handwerker oder Bürger zugelassen wird . . ."

Für uns wären die bei diesem Tanze verwendeten Melodien von großem Interesse, leider aber konnten dieselben nicht ermittelt werden.

Die Zunfttänze gerieten mit dem Verfall ihrer Vereinigungen nach und nach in Vergessenheit. Neben diesen nur einer gewissen Volksschicht angehörenden und eigenen Tänzen existierten aber von jeher auch allgemeine Tänze, an welchen sich das gesamte Volk beteiligte. Diese waren zumeist an feste Tanzzeiten gebunden.

[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 174.

Böhme[1]) gibt als „besondere Tanzzeiten, die für das Volk durch das ganze Mittelalter hindurch galten", an:

„1. Kirchweihfest (Kirmestänze);
2. Pfingstfest (Pfingsttanz, Maitanz);
3. Johannisfest (Johannistanz);
4. Erntefest (Schnittertänze);
5. Fastnacht (Fastnachtstänze, Maskentänze);
6. Kathrinentag, der letzte Tanztag im Jahre".

Es kann gesagt werden, daß diese Tanztage fast alle auch heute noch in Franken eingehalten werden.

Der Haupttag ist ohne Zweifel die Kirchweih und (einige Wochen später) die Nachkirchweih. Über die Gepflogenheiten bei diesem Feste haben wir bereits im ersten Teil berichtet.

Der Maitanz, auch Pfingsttanz, ist vielfach mit der Kirchweih verbunden. Hierzu geben wir wiederum Böhme[2]) das Wort: „Die Maientänze in Oberfranken (zwischen Saale und Main, im bayrischen Vogtlande) sind in den letzteren Jahren (1850—1860) nach langjährigen Verboten wieder in Schwung gekommen... Vor allem gehört zur Kirmeslust der „Plantanz", der im Fichtelgebirge und seinen Vorlanden, im Frankenwald und im Bambergischen üblich ist. Am förmlichsten wird er noch im Mistelgau abgehalten (siehe später bei „Plotztanz" d.V.). (Genaue Beschreibung: Bavaria III, 350, welcher Böhme folgt.) Lebhafter ist der Tanz in der fränkischen Schweiz: der Bursche hebt abwechslungsweise seine Tänzerin, springt und stampft mit den Füßen nach dem Takte, während sie allein sich im Kreise bewegt oder läßt sie unter dem Arme wegtanzen. Im Frankenwald hat der Plantanz auch sein Recht und wird sogar von Städtern ausgeführt. In Stadtsteinach holen die „Blotzburschen" mit Musik ihre Dirnen zusammen, tanzen mit ihnen drei Reigen um den Maibaum vor dem Stadttore, geleiten sie auch wieder beim Klang der Geigen und Klarinetten heim... Am platten Lande des Frankenwaldes führt der Nachtwächter mit seinem bekränzten und bebänderten Spieß den Chorus der Platzburschen an".

Höchst interessant verläuft der „Plootztanz" des Hummellandes bei Bayreuth. Wir folgen bei seiner Besprechung den anschaulichen Ausführungen von A. Schmidt, Glashütten[3]):

„Es sind nur noch ganz wenige alte Hummelbauern vorhanden, die in der hübschen Hummeltracht als „Plootzera" um den Baum tanzten, und ich verdanke auch nur diesen die Beschreibung des schönen Brauches. Bereits am Kirchweihsamstag wurde meistens auf dem Platze vor dem Wirtshause der Baum aufgerichtet... Vor dem Aufziehen hatte man den Baum auf etwa 10 cm abgezopft und an der Spitze den „Buschen" befestigt, ein ... Fichtenbäumchen, an welchem viele bunte Taschentücher und breite lange Bänder flatterten.

[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 82.
[2]) Ebenda S. 196ff.
[3]) Oberfränkische Zeitung, Beilage vom 29. Nov. 1924.

Um den Baum herum wurde ein großes Tanzpodium errichtet, auf welchem auch die Musik spielte. Am Sonntag nach der Kirche versammelten sich die Burschen und Mädchen ... und zogen geschlossen hinter der Musik unter Johlen und Jauchzen zum „Ploatzbaam".

Nun folgt eine genaue Beschreibung der Tracht bei Burschen wie Mädchen. Sodann ergeht sich der Verfasser in Erklärungen über „Ploatzstitzn", einen Bierbehälter, und „Rullngloos", ein Becherglas, das bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist. Er fährt dann fort: „Die Burschen faßten mit dem linken Arm ihre Mädchen um die Hüfte und in der rechten Hand das klingende Rollenglas schwingend, dabei ständig im Rhythmus auf den Bretterboden stampfend, ließen sie sich „Einen aufschpilln" und sangen ein Liedchen nach dem andern unter lustigem Johlen und Jauchzen ... Bei diesem sogenannten „Aufschpilln" bekam mancher Bauer seinen Teil weg, Schlechtigkeiten und Eigenheiten wurden gegeißelt ... von einem Übelnehmen aber war keine Rede, es sei denn, daß sich die Burschen anständig verprügelten, um am nächsten Tage ... sich wieder mit einem herzlichen „Guten Morgen" zu begrüßen. So eine urwüchsige Kraft muß sich eben austoben ... Bunte, malerische und farbenprächtige Bilder von einzigartiger Wirkung müssen es gewesen sein, wenn eine strahlende Sonne den Tanz der Hummeln unterm Platzbaum beschien".

Die Sitte, einen Baum beim Platz- oder Plantanz aufzustellen, ist auch in der Forchheimer Gegend (Pretzfeld) zu Hause. Andere fränkische Landschaften, wie etwa die Umgebung von Berneck, sehen seit Jahren von einem „Baume" ab, nicht jedoch beim „Wiesenfeste". Sonst aber geht es ähnlich zu: die Burschen und Mädchen sind mit bunten Bändern und Schürzen geschmückt; bei den Umzügen, d. h. beim Einholen des „Tüchleins" oder des „Hämls" (Hammels) wird fleißig aufgespielt.

Wir wenden uns dem Johannisfest zu.

Richard Wagner setzt diesem Festtage insofern ein schönes Denkmal, als er die ganze Handlung seiner „Meistersinger" am Tage des hl. Johannes sich abspielen läßt. Daß dieser Tag ein allgemeiner Freudentag war, mögen einige Verse der Oper beleuchten:

„Johannistag! Johannistag!
Blumen und Bänder so viel man mag!"
oder:
„Johannistag! Johannistag!
Da freit ein jeder, wie er mag ..." (2. Aufzug).

In ganz Franken besteht noch die uralte Sitte, an diesem Tage große Berg- und Johannisfeuer anzuzünden. Böhme[1]) erklärt hierzu: „Weil diese altheidnische Feier (Sonnwend) mit dem christlichen Johannistage zusammentraf, heißen jene Feuer auch Johannisfeuer". Der Oberfranke macht daraus Kannes- oder Kanzfeuer. In Nemmersdorf bei Berneck verlief der Johannistag (etwa 1900 und wohl auch heute noch) so: Die Schulknaben

[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 159.

hatten tagsüber die Aufgabe, bei jedem Hause Reisig und Holz zu betteln. Solches wurde in früherer Zeit — ebenso wie das „Umsinggeld" — nur verabfolgt gegen das Singen eines Liedes! (Sehr schöne und sicher auch alte Liedchen sind Beispiele Nr. 235 und 227.) In der Dämmerung wurde das Holz auf große Wagen geladen und auf die „hohe Straße" gefahren. Eine große Fichte — im Vertrauen gesagt: meist dem nahen Pfarrholz entnommen — wurde in den Erdboden eingerammt und alles Holz rundum aufgeschichtet. Bei eintretender Dunkelheit wurde der Holzstoß angezündet. Die Knaben brannten nun ihre selbstgemachten Pechfackeln an und zogen, eine lange Reihe bildend, den Berg hinab und hinauf. Die jungen Leute sprangen wohl auch über das Feuer. Ob bei dieser Gelegenheit auch Tänze ausgeführt wurden, kann sich Verfasser nicht entsinnen.

Ernte- und Schnittertänze existieren fast in ganz Franken nicht mehr. Verfasser konnte beim altfränkischen Fest in Pretzfeld (Fränkische Schweiz) 1927 noch einen solchen Tanz, ausgeführt von jungen Mädchen, beobachten. In der Gegend von Bayreuth besteht die ganze Festlichkeit der „Sichelleg" heute nur noch im Backen von „Küchla" (Krapfen).

Die Fastnacht ist in ganz Franken immer Anlaß zu einem „Baal", den — wenn er nicht öffentlich stattfindet — in der Regel der Gesangverein oder die Feuerwehr übernimmt. Um das Jahr 1900 war es in der Umgegend von Berneck noch üblich, daß am Fastnachtsnachmittag auch die schulpflichtigen Kinder (vom 6.—16. Lebensjahr) ihren Tanz abhielten. Das war eine Art Schultanz für den Nachwuchs. Heute dürfte derselbe verboten sein.

Arten der Tänze (fränkische Tanzmelodien).

Die Tanzmelodien Frankens erscheinen alle in der Durtonart und bestätigen damit das, was Böhme[1]) über dieselben aussagt: „Aller Wahrscheinlichkeit nach war für die Tanzweisen der früheren Zeiten, wie noch jetzt, die Durtonart vorherrschend. Das war offenbar die Ursache, weshalb bei gelehrten Musikern des Mittelalters das Dur (jonisch) für lasziv galt und für kirchliche Musik verachtet war".

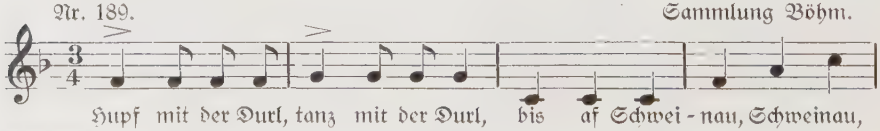
Unter den heute in Franken üblichen Tanzmelodien ist sicher

der Ländler

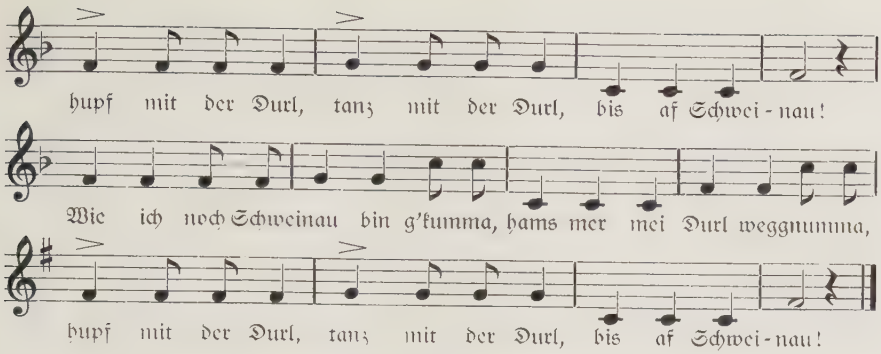
die älteste. Diese Weisen sind — wie bereits gesagt — in der Hauptsache bayrischer Herkunft (seltener auch schwäbischer). Sie haben einen gemütlichen, manchmal auch etwas behäbigen Charakter.

Wir nennen zuerst den „Schweinauer", der jedenfalls nach dem Vororte Nürnbergs benannt ist.

Nr. 189. Sammlung Böhm.



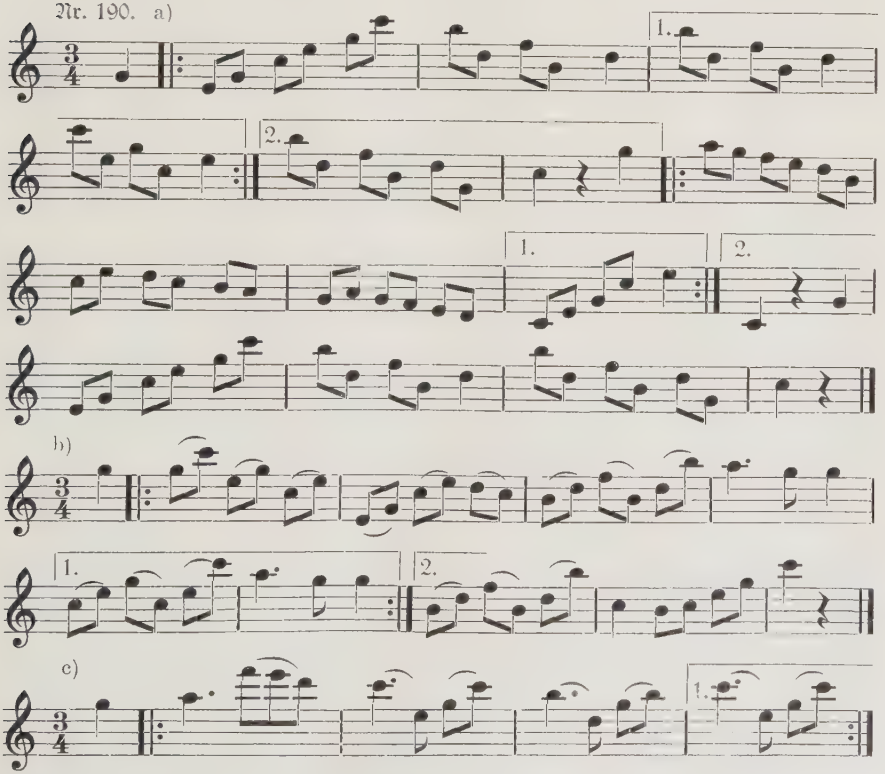
[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 247.



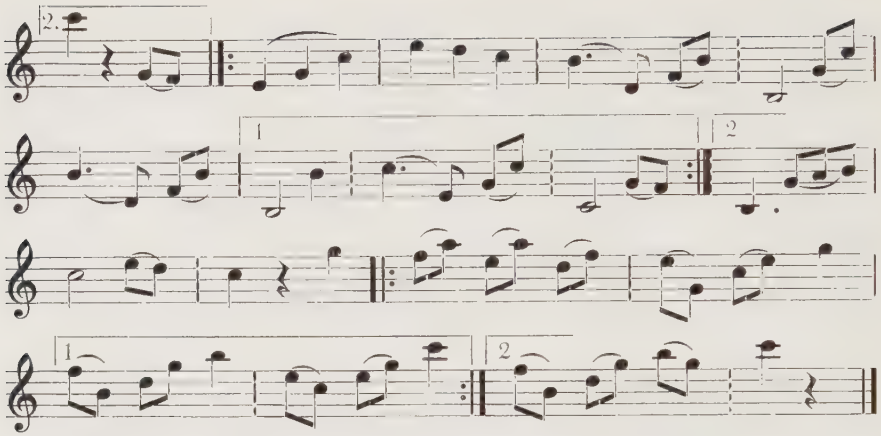
Böhme bemerkt über ihn[1]): „Ganz derselbe Tanz wie der Schuhplattler ist der „Schwäbische Langaus", auch der „Schweinauer" in Bayern genannt". Ob letztere Melodie mit der unsrigen identisch ist, läßt sich aus vorliegendem Material nicht nachweisen; jedenfalls aber ist Nr. 190 ein alter, im Takte etwas schwerfälliger Ländler.

Metzlersreuther Ländler.

Nr. 190. a)



[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 190.

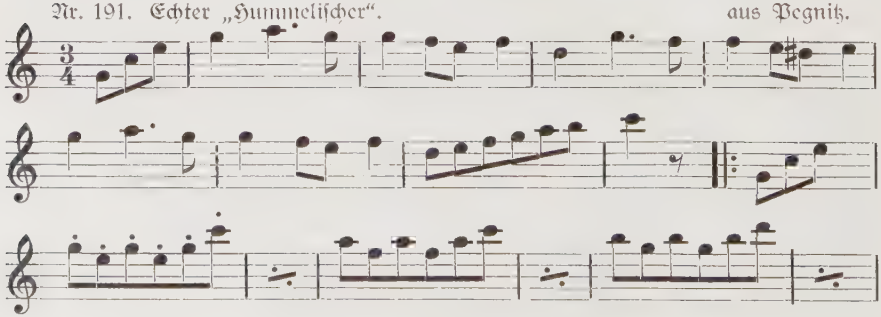


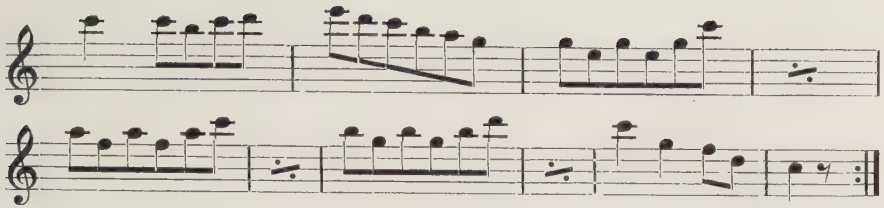
Diese äußerst flüssigen Melodien, echte Klarinettenmusik, wurden von H. Kießling-Streitau aufgezeichnet. Er schreibt dazu: „In unmittelbarer Nähe von Gefrees (im Fichtelgebirge) liegt das Dorf Metzlersreuth, im Volksmunde „Metzgersräth“ genannt. Dort sind auch Musikanten, die den Gefreeser und Streitauer Musikanten mit aushelfen. Da müssen sie manchmal einen „Metzgersräther“ aufspielen. Diese Ländler spielen die Musikanten auswendig, in Noten liegt nichts vor; es wird da also wohl viel Eigenes und Gehörtes mit dazu gemacht, oder es sind ursprünglich nur eigene Sachen. Gestern z. B. begannen sie einen Tanz mit „Trink, trink, Brüderlein trink“ (auswendig und mit selbständiger Begleitung und Umspielung) und leiteten über auf einen „Metzgersräther“, um dann mit „Brüderlein, trink“ oder einem anderen „Metzgersräther“ zu enden“.

Der Charakter der Melodien Nr. 190a–c ist dem der bayrischen Ländler sehr nahe verwandt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier eine Verbindung mit dem Egerlande besteht. Die Vermischung von Altem und Neuem, wovon wir oben schon wiederholt sprachen, wird wohl schon immer erfolgt sein und wird auch noch immer erfolgen, solange es Volksmusik gibt. Man beachte auch die interessante Einflechtung eines bayrischen Tanzliedchens als zweiten Teil in Nr. 190c. Bei dieser Melodie singen die Burschen natürlich mit.

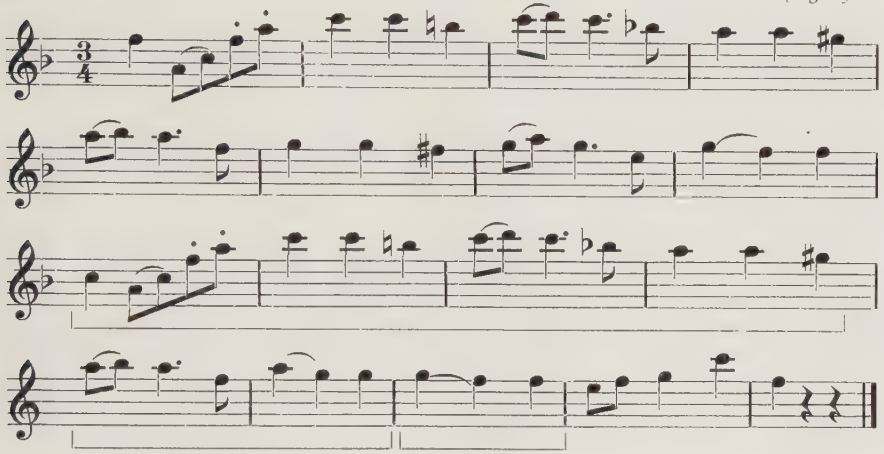
Weitere in Franken heimische Ländlermelodien sind:

Nr. 191. Echter „Hummelischer“. aus Pegnitz.





Nr. 192. Ländler. aus Pegnitz.



Beide Melodien sind uns aus Pegnitz mitgeteilt. Die erstere, die als „echter Hummelischer" bezeichnet ist, mag tatsächlich eine fränkische Weise sein. Die letztere dagegen trägt schon mehr bayrischen Charakter. Die reiche Bewegung des zweiten Teiles von Nr. 191 läßt auf Klarinettenmusik schließen. Nr. 192 ist höchst interessant durch ihren Bau. Der 1. Abschnitt der Melodie gliedert sich ganz regelmäßig in 4 + 4 Takte, denen sich weitere 4 Takte anschließen. Nun aber folgt eine äußerst kunstvolle Schlußbildung: Takt 13 und 14 sequenzieren von der vorhergehenden viertaktigen Phrase die beiden letzten Takte und Takt 15 wiederum nur den letzten Takt der vorhergehenden zweitaktigen Phrase. Daran wird eine zweitaktige Schlußfigur gehängt. Wir haben hier den seltenen Fall, daß eine Tanzmelodie unregelmäßige Taktzahlen hat.

Die meisten der Ländlermelodien werden heute als Walzer getanzt. Seine Entstehung geht auf die Oper „Una cosa rara" (1787) von Vincenz Martin zurück. Schubert[1]) bemerkt hierzu: „Man nannte die Walzer auch damals „Deutsche" oder „Deutsche Tänze". Die Musik dazu war ein volkstümlicher Ländler oder Schleifer. Die sich noch bis jetzt erhaltene Melodie zu „O du lieber Augustin" war vor Mozarts Zeit ein allgemein beliebter Walzer. In jene Zeit gehört auch die Walzermelodie „s mir alles eins, ob ich Geld hab oder keins".

[1]) Schubert, „Tanzmusik". S. 42.

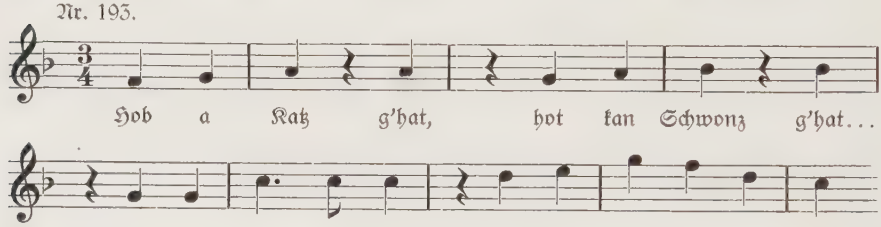
Die hier genannten Liedchen „O du lieber Auguſtin“[1]) und „s mir alles eins“ ſind beide in Franken heute noch als Tanzmelodien heimiſch.

Zu den beliebteſten Walzermelodien zählen folgende:

die Melodie des Bauerntanzes aus „Freiſchütz“, dem das Volk einen obſzönen Text unterlegte,

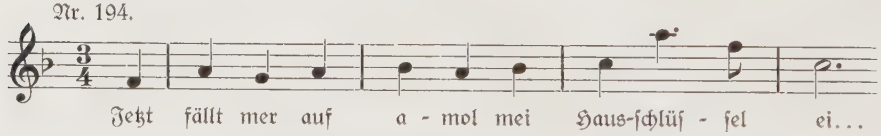
eine Melodie, wohl der italieniſche Walzer „il baccio“ von Parditti, jedoch auch mit ſtarkem Anklang an „Die Romantiker“ von Lanner:

Nr. 193.



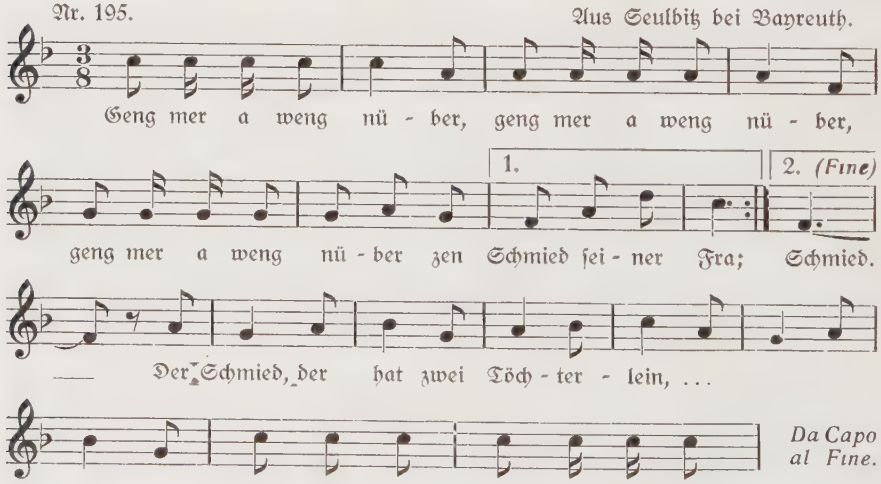
der Hausſchlüſſel-Walzer, ſicher ein „Schlager“ von Ende des 19. Jahrhunderts:

Nr. 194.



eine Melodie aus Kreutzers „Nachtlager“ mit unterlegtem Text:

Nr. 195. Aus Seulbitz bei Bayreuth.



die beiden Schlagerweiſen (etwa den 90er Jahren entſtammend) zu „Du, du liegſt mir im Herzen“ und

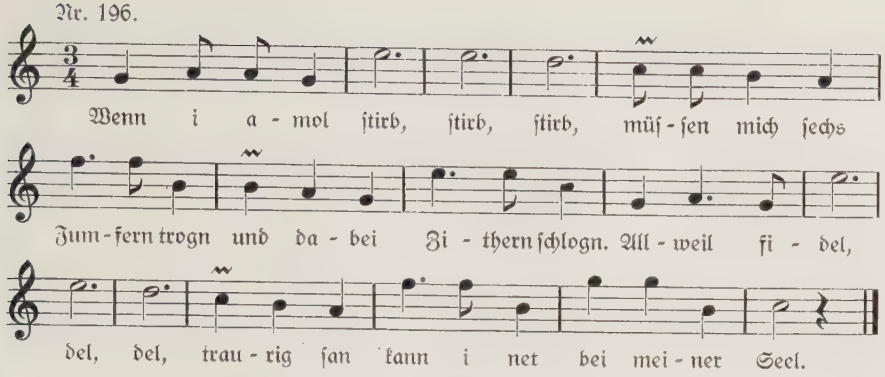
„Was man aus Liebe tut“,

ſodann die Melodie zu „Wenn i amol ſtirb“:

---

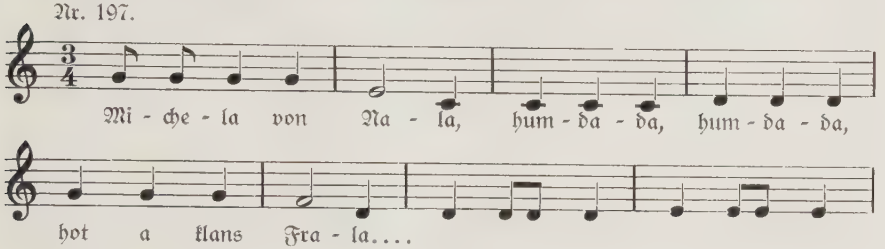
[1]) Nach Böhme, Muſ.-B. Nr. 214: „Ein Tanzliedchen des 17. Jahrhunderts“. Als Dreher bezeichnet.

Nr. 196.



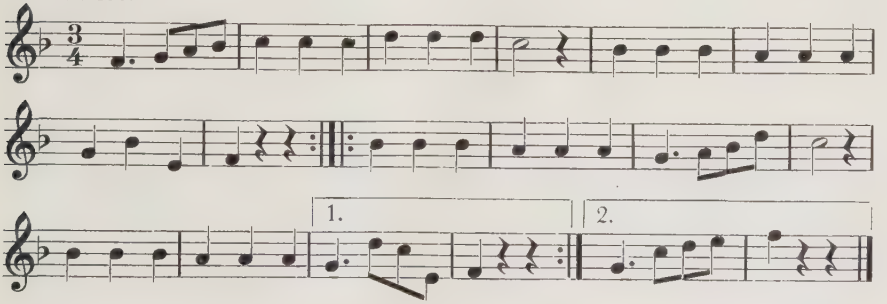
Alle bisherigen Tanzweiſen ſind volkstümliche Kunſtprodukte und teilweiſe von ſehr geringem Alter. Einige ältere Melodien ſind:

Nr. 197.



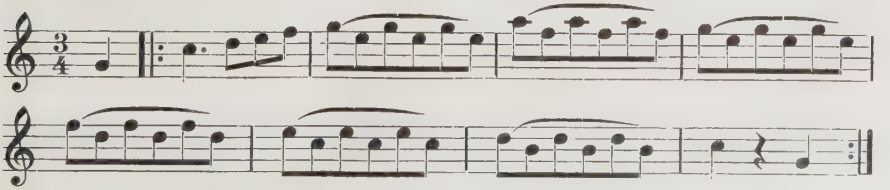
und der „Hadllerch“, wovon die als „Hummeltanz“ bezeichnete Faſſung aus Pegnitz lautet:

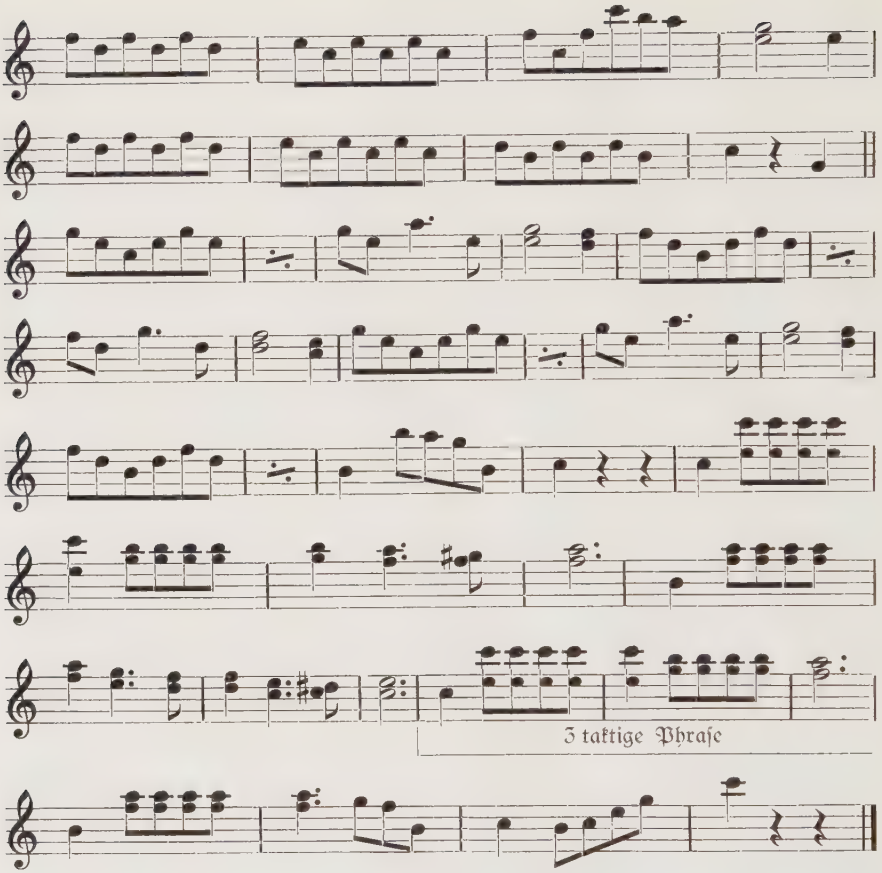
Nr. 198.



Der echte „Hummeliſche“ aber (aus Miſtelgau mitgeteilt) heißt ſo:

Nr. 199.



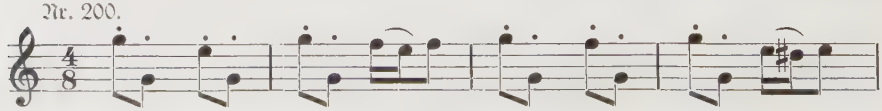


Dieſe Melodie iſt aus mehrfachen Gründen intereſſant. Zeigt Nr. 198 eine glatte, unverzierte Linie, ſo iſt bei Nr. 199 zu betonen, daß dieſe Starrheit durch Anwendung einer reichen Bewegung vollkommen ſchwand. Letztere Melodie deutet auf Klarinettenmuſik hin. Höchſt beachtenswert iſt weiter die dreitaktige Phraſe, die Verkürzung einer vorhergehenden viertaktigen. Endlich iſt noch bemerkenswert, daß dieſe Tanzweiſe aus einem Vierzeiler hervorging. Wir verweiſen auf Nr. 167 und 167a, die auch mit der Pegnitzer Melodie (bis auf einige bayriſche Änderungen) identiſch ſind.

Der Schottiſch.

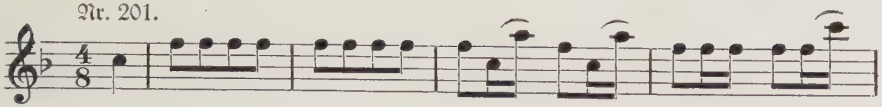
Auch dieſe Tanzart iſt in Franken ſehr beliebt. Einige Melodien ſind: der Springſchottiſch

Nr. 200.



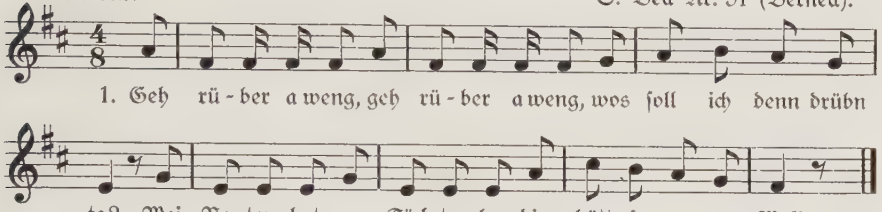
und der Veteranschottisch

Nr. 201.



beide der neueren Zeit angehörig und ohne besondere Eigenart. Eine ältere Melodie, die den Vierzeilern zugezählt werden kann, ist die folgende:

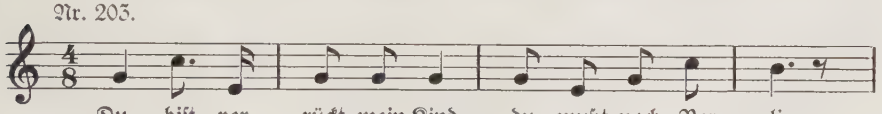
Nr. 202. S. Beck Nr. 31 (Berneck).



Endlich noch zwei Melodien aus der Kunstmusik:

„Du bist verrückt, mein Kind", ein untergelegter Text, mit welchem eine Melodie aus „Fatinitza" von Suppé durch alle Länder ging:

Nr. 203.

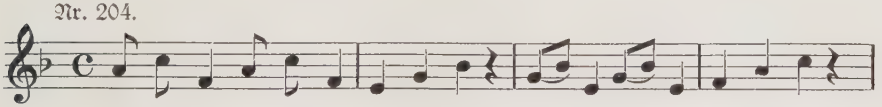


und der Schlager „Komm Karlineken, komm", dessen Text von dem noch lebenden Georg Latz stammt.

Die (fränk. der) Polka.

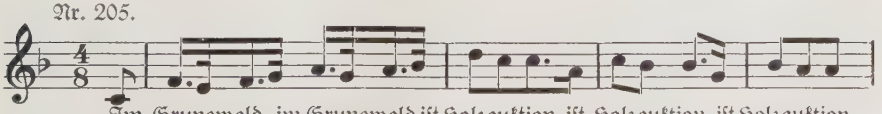
Ein älteres Tanzlied dürfte sein „Polika, Polika tanz ich gern, aber nur mit feinen Herrn" mit dem Melodieanfang:

Nr. 204.



Eine weitere, sehr beliebte Polkamelodie, die einem neueren Schlager angehört, ist folgende:

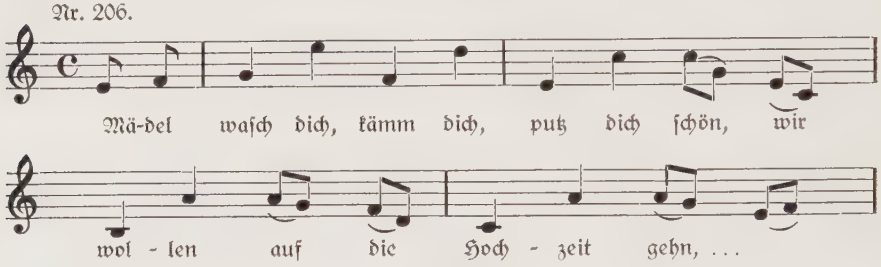
Nr. 205.



[1]) 2. Die will ich net, die mog ich net, die hält mich für an Narrn.
N'annern macht sa Eieraschmolz und ich soll Pfanna scharrn.
3. Kann Pfannascharrer mach ich net, kann Tiegelalecker a.
Wers Eieraschmolz scho gessn hot, der soll sa heiern a.

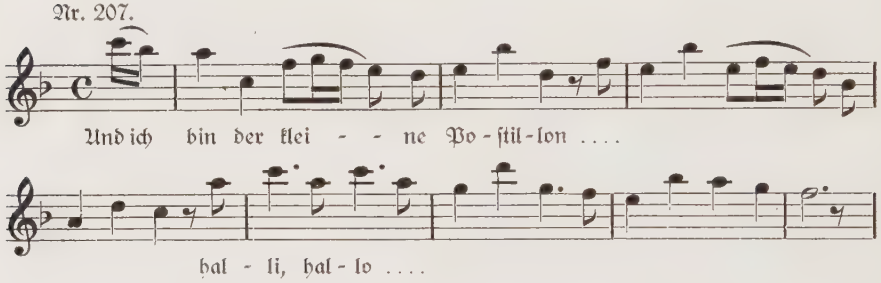
Auch die ruſſiſche Polka oder Doppelpolka[1]), die (nach Böhme) 1842 aufkam und bis 1860 ſehr beliebt war, iſt in Franken zu Hauſe:

Nr. 206.



Endlich noch die neuere (Schlager-)Melodie:

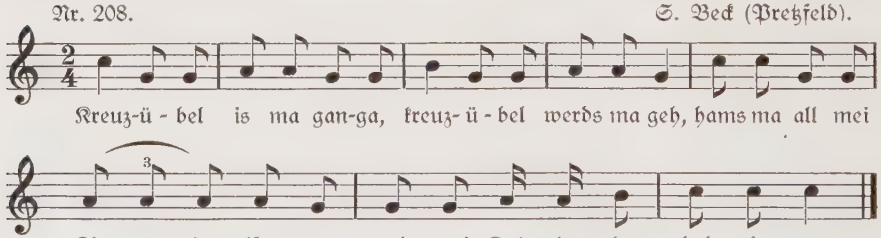
Nr. 207.



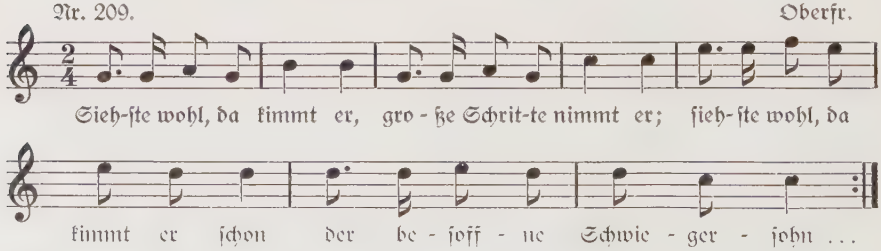
Die Kreuzpolka.

Zu dieſem heute nur noch ſelten ausgeführten Tanze ſeien die folgenden Melodien wiedergegeben:

Nr. 208. S. Beck (Pretzfeld).



Nr. 209. Oberfr.

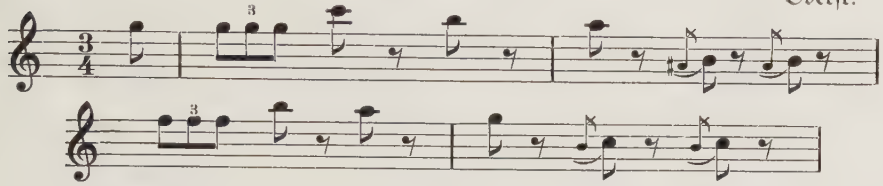


[1]) Böhme, „Geſchichte des Tanzes“ Muſ.-B. Nr. 257. Marriage, Nr. 257.

Zu Nr. 209 lesen wir bei Marriage[1]): „Nach dem bekannten Gassenhauer „Siehst du wohl, da kimmt er, lange Schritte nimmt er“ (Berliner Kreuzpolka von A. Schmasow und R. Daase). Aber sowohl Text wie Musik ist hier (die fränkische Fassung stimmt mit der badischen überein, der Verf.) beinahe vollständig umgeändert.“

Die Mazurka.

Nr. 210. Oberfr.

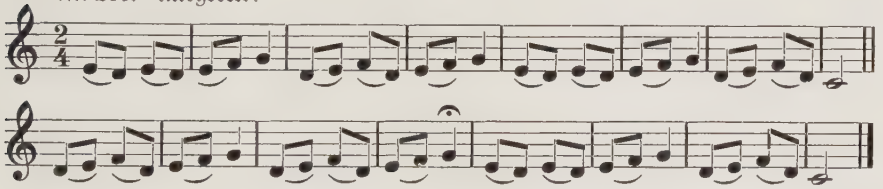


Auch Polkamazurka, Rheinländer und „Frasees“ sind im fränkischen Volke mehr oder weniger bekannt geworden.

Der Galopp („Dreher“).

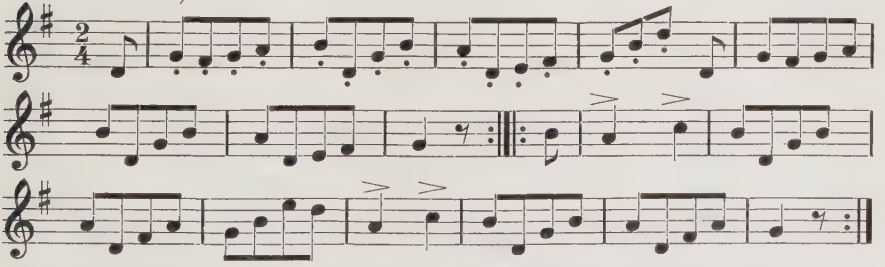
Zunächst ein „alter Nürnberger Dreher“, noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts gehört[2]):

Nr. 211. Allegretto.



Der folgende „Dreher“, ein „Zweitritt aus Franken, der in Bamberg noch um 1840 viel gespielt wurde“[3]):

Nr. 212. Schnell.

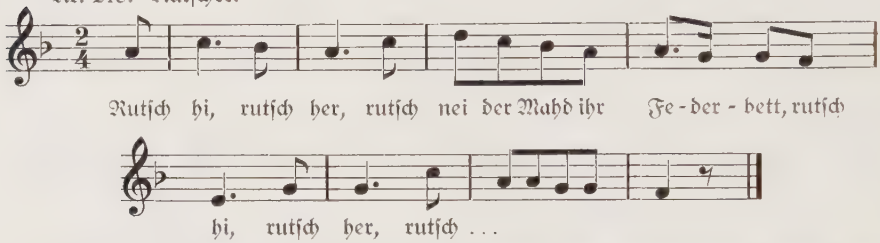


Dieser Tanz hat etwas Unaufhaltsames, Mitreißendes an sich. Der Auftakt hat die Wirkung des Antriebes. Das Staktato verstärkt die musikalische Wirkung vortrefflich.

[1]) Marriage, „Volkslieder aus der bad. Pfalz“. S. 357.
[2]) Böhme, „Geschichte des Tanzes“. Mus.-B. Nr. 275.
[3]) Ebenda Nr. 271.

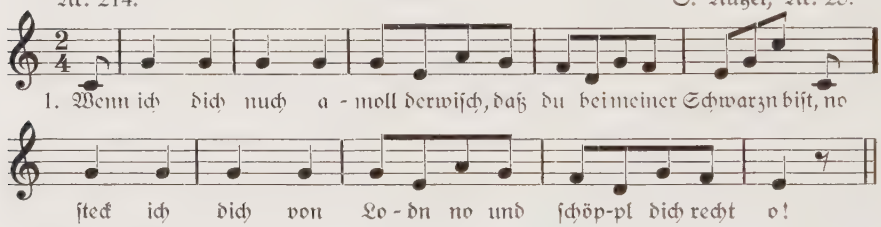
Ein früher in Pegnitz viel getanzter „Rutscher“, der die Melodie von „Ein Jäger aus Kurpfalz“ als Grundlage hat, und deshalb ein hohes Alter besitzt, lautet:

Nr. 213. Rutscher.



Auch die folgende Melodie aus der Gegend von Helmbrechts gehört zu den älteren Tanzweisen:

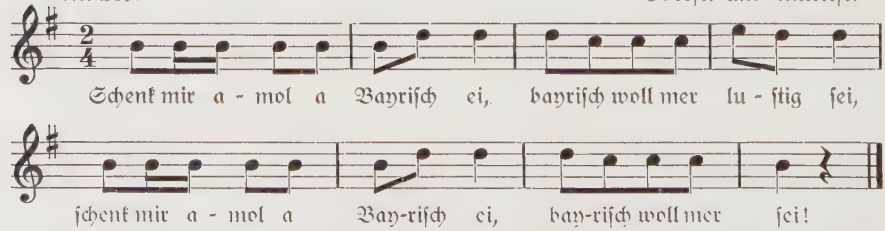
Nr. 214. S. Nützel, Nr. 23.



2. Wenn ich mei schwarza Kappn aufsetz', so is mei Haupt ganz schwarz bedeckt;
ob mich des Mala mog oder niet und deshalb sterb ich niet.
3. Wenn mich des Mala nimme mog und läßt mich a nimme nei, nimme nei,
no heb ich mir a Stala auf und schmeiß es Fenster nei.
4. Und wenn es Fenste drinna is, no laf ich schnell devo, devo,
no hott es Kind kann Vatte niet unds Maigela a kann Mo.

Eine andere Galoppmelodie, die ganz den Charakter der Vierzeiler trägt, ist die:

Nr. 215. Oberfr. und Mittelfr.



Diese Melodie findet sich auch bei Böhme[1]). Der Tanz hat dort den gleichen Refrain, die Weise ist jedoch von der obigen verschieden. Vergleiche dazu auch die Fassung bei Ditfurth II, 365. Büsching, Volkslieder 1807, Nr. 24, verlegt die Entstehungszeit der Melodie im $^3/_8$ Takt in das 18. Jahrhundert.

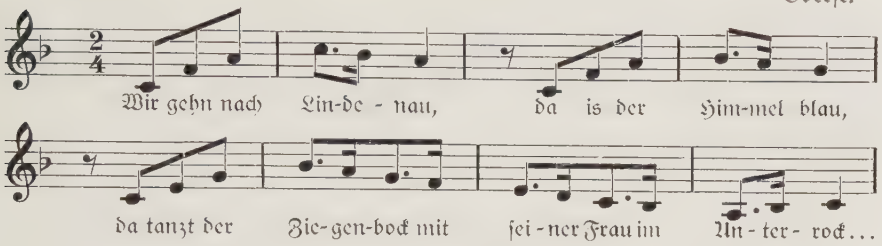
[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes“ Mus.-B. S. 220.

Der Anfang einer anderen beliebten Tanzweise ist der:

Nr. 216. Oberfr.

Endlich einige Kunstlieder als Galoppmelodien:

Nr. 217. Oberfr.



Böhme bemerkt hierzu[1]): „Auf eine Galoppmelodie um 1872–1880 konnte man hören: Wir gehn nach Friedenau..."

Auch die Weise des Liedes „Im Wald und auf der Heide" ($^6/_8$ Takt) wird in ganz Franken gerne beim Galopp benützt. (Dies trifft auch auf die badische Pfalz zu. Marriage, S. 352 und 353.)

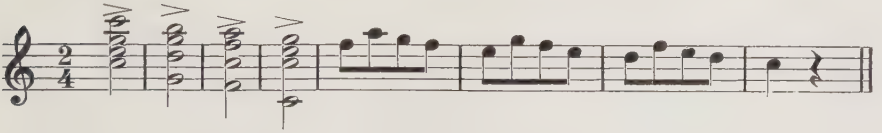
Den letzten Tanz eines fränkischen Tanzvergnügens bildet der

Kehraus.

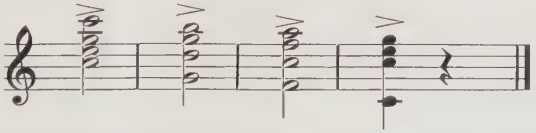
Dieser setzt sich aus mehreren verschiedenen Tänzen zusammen, die ohne Pause ineinander übergehen. Den Abschluß bildet in der Regel ein rasender Galopp.

In der Nürnberger Gegend hat letzterer folgenden Verlauf:

Nr. 218.



dann folgen 8 Takte Zwischenspiel und als Abschluß:



Nach diesen Akkorden ist kein Musikant mehr zu bewegen, noch etwas zu spielen.

Ein Reihentanz, der einzige, welchen Verfasser in Franken auffinden konnte, und der sicher auch hohes Alter besitzt, ist der Gemütlichkeitstanz. Die Weise dieses Tanzes wird auch beim Schottisch gespielt. Seine weite Verbreitung bezeugen die folgenden Verse[2]):

---

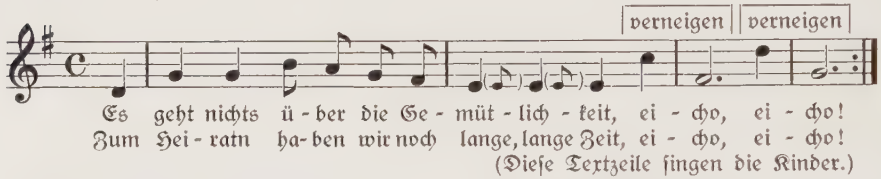
[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". Mus.-B. Nr. 243.

[2]) O. Schell, „Das Volkslied". S. 79.

„Et geit nicks üwer die Gemütlichkeit!
Oha, oha, oha!
Wenn de Vatter met der Mutter en der Heia leit!
Oha, oha, oha!“

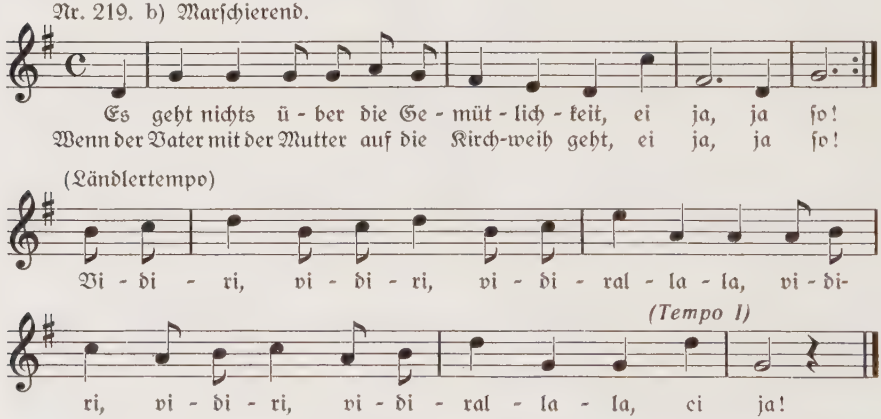
Bei diesem Tanze gehen die Paare hintereinander im Tanzsaale herum und singen dabei das Lied:

Nr. 219. a)



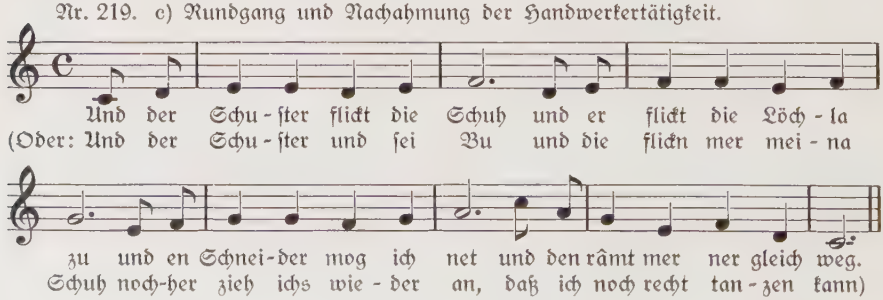
Hieran schließt sich ein Ländler in der üblichen Ausführung. Verfasser kennt den Tanz aus eigener Anschauung aus Oberfranken, doch war er nachweislich auch in der Gegend von Neustadt a. A. bekannt. Er dürfte heute ausgestorben sein und hat sich nur im Kinderlied erhalten. So existiert in Nürnberg folgendes Kinderspiel:

Nr. 219. b) Marschierend.

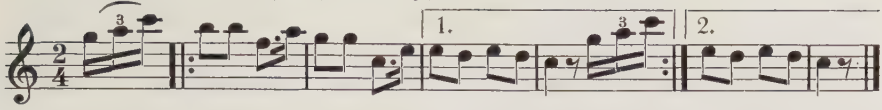


Zu den Reihentänzen zählt auch die „Streitauer Kinderfastnacht“ (mitgeteilt v. H. Kießling, Streitau):

Nr. 219. c) Rundgang und Nachahmung der Handwerkertätigkeit.



Zwischenspiel der Musik. (Rundtanz.)



Dieser Tanz ist heute auch noch in der Helmbrechtser Gegend zu Hause und bildet dort gerne einen Teil des „Kehraus".

Es ist natürlich unmöglich, alle fränkischen Tanzmelodien zu besprechen; da zu sind auch die Sammlungen, die meist nur das Volkslied berücksichtigen, nicht reichhaltig genug. Wir wollten nur einen Überblick geben, um daran einige Feststellungen zu machen.

1. Es finden sich nur noch wenige ältere Melodien. Auch diese werden bald der Vergessenheit anheimfallen. Das noch vorhandene Melodiegut sollte eiligst gesammelt werden.
2. Beliebte Vierzeilermelodien können zu größeren Melodiekomplexen ausgebaut werden.
3. Auch beliebte Volkslieder werden als Tanzweisen verwendet.
4. Die Ebenmäßigkeit in der Taktanzahl der einzelnen Melodieabschnitte (klare Entsprechungen) ist für eine Tanzweise nicht unbedingt erforderlich. Solche Unregelmäßigkeit kann für höheres Alter einer Melodie sprechen.
5. Der Rückgang der alten Tanzweisen ist nicht zuletzt auf das Aufkommen der neuen Tänze, sowie der Operetten- und Schlagermelodien zurückzuführen. Letztere stellen einen großen Teil aller aufgeführten Melodien dar.
6. Dieser Vorgang steht in Parallele zu den Vorgängen im fränkischen Volkslied.
7. Daß das Volk auch neueren Melodien Texte unterlegte, beweist, daß ursprünglich zu allen Tanzweisen gesungen wurde, beweist aber auch seinen starken Drang, sich musikalisch zu betätigen.

Wir haben bereits eingangs unserer Betrachtungen bemerkt, daß der Franke wenig eigene Tänze hat und finden dies durch die vorliegenden Melodien bestätigt. Dies trifft merkwürdigerweise auch auf den Rheinfranken zu. Sagt doch bereits Böhme[1]) darüber aus: „In dem lustigen deutschen Rhein- und Weinlande der Rheinpfalz wird vom Landvolk wohl viel getanzt, aber das rheinpfälzische Völkchen hat keine eigenen Tänze, worin seine innere Lust eine äußere Gestaltung gewönne. Von Tänzen sind hier der Walzer, als Beigabe Galoppade und Polka. Früher galt der Winneweh (Menuett) (Einfluß von Frankreich? In Ostfranken nie heimisch gewesen! der Verf.) Und der Dreher."

Den heutigen Tänzen, welche die älteren Tanzweisen ganz verdrängt haben, droht bereits dieselbe Gefahr durch die neuesten Tänze.

Von Erhaltung einer gewissen Kultur im Tanze kann beim Franken kaum gesprochen werden; derselbe scheint infolge seiner ernsten Veranlagung dem Tanze von jeher nicht das Interesse entgegengebracht zu haben, wie es

[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 203.

etwa der Bayer tat. Das Ergebnis, zu dem Waldau[1]) bei der Betrachtung der böhmischen Tänze kommt, können wir uns zu eigen machen: „Je ernster, tiefsinniger und düsterer der Charakter eines Volkes ist, desto weniger Nationaltänze besitzt es, und umgekehrt; der Typus eines Volkes spiegelt sich ferner nirgends klarer und deutlicher ab, als in den Tänzen."

Hören wir zum Schlusse das Urteil Böckels über die neueren deutschen Tänze[2]):

„Leider sind die alten Volkstänze durch die seit dem 15. Jahrhundert in Deutschland eindringenden ausländischen, paarweisen Tänze stark verdrängt worden. Die altheimische Tanzweise erhielt sich aber noch in vielen Reigentänzen der Kinder, so im „Ringeltanz" und im „Rikkelrei", der erste in Kreisstellung, der andere in langer Reihe von Kindern getanzt. Beide Reigen sind die letzten Vertreter der alten deutschen Tanzkunst. Der moderne Tanz ist geistlos. Welch anderes Bild bietet der Volkstanz alter urwüchsiger Herkunft! Da war jeder einzelne Tänzer ein Tanzkünstler (wie in vielen bayrischen Tänzen, etwa im „Schuhplattler"! der Verf.). Nichts einförmiges, sondern reizvolle Abwechslung."

Der Taktrhythmus der fränkischen Tänze, durch die Art der Tänze festgelegt, ist denkbar einfach. Auch der melodische Rhythmus bietet nicht viel Interessantes.

Bevor wir uns nun der instrumentalen Begleitung der Tänze zuwenden, wollen wir auch einige Fälle anführen, bei welchen volkstümliche Musikinstrumente zur Begleitung von Liedern ernsten Inhaltes verwendet werden.

Das St. Wendelin-Lied (Beispiel Nr. 101) wird alljährlich einmal am Wendelinstag in der katholischen Kirche zu Neudorf bei Waismain unter Begleitung einer Blasmusik gesungen.

Dr. Beck führt in den Anmerkungen seiner handschriftlichen Sammlung aus: „Mir sagte ein ehrsamer Schuster und Musiker in Dietzhof (hinter der Ehrenbürg), der vor etwa 30 Jahren das Lied (es handelt sich um „Um neune alleine", Beispiel Nr. 93, der Verf.) selbst noch mitgesungen hat, es sei einstimmig gesungen worden, und zwar von den Burschen des Ortes in der Fastenzeit, 2 –3 Musikanten hätten die Melodie auf der Klarinette und Violine oder Flügelhorn mitgespielt, meist auch nur einstimmig, mitunter habe man eine zweite Stimme dazugespielt. Das Lied scheint bis etwa 1870 in den meisten größeren Ortschaften des unteren Wiesenttales während der Fastenzeit gesungen worden zu sein[3])."

[1]) A. Waldau, „Böhmische Nationaltänze". Bd. 2, S. 36.

[2]) Dr. Böckel, „Das deutsche Volkslied". S. 73.

[3]) Dr. Beck knüpft an dieses Lied die weitere interessante Bemerkung: „In diesem Fastenlied scheinen Reste eines alten Hermansliedes zu stecken. Die Verse:

Mit Spieß und mit Stangen
ward Jesus gefangen

erinnern an das Ende des Hermansliedes:

...Die Sassen sind kummen
mit Gaffeln und Stangen
hewt Varnus vphangen."

(Vgl. A. Kretschmer, „Das deutsche Volkslied", Berlin 1838, S. 50. Der Verf.)

Volkstümliche Musikinstrumente der Franken.

Die Harfe, die heute noch in Tirol, fast gar nicht aber in den angrenzenden bayrischen Gebieten gebräuchlich ist (dies hängt jedenfalls mit der Harfenindustrie erstgenannten Landes zusammen), war nachweislich auch im Egerlande viel in Gebrauch. Heute findet man sie auch dort kaum mehr. In Franken ist dieses schöne Instrument ganz ausgestorben[1]).

Bezüglich der Zither, die vor gar nicht zu langer Zeit in Franken noch viel verbreitet war, verweisen wir auf eine oben gemachte Bemerkung (S. 34). Auch in den Städten ist dieses Instrument stark im Rückgang.

Allgemeiner Verbreitung über ganz Franken kann sich die Zugharmonika rühmen, das Klavier des armen Mannes, auch „Maurersklavier" genannt. Es gibt kaum ein Dorf, in dem nicht mindestens ein vorzüglicher Spieler dieses Instrumentes wäre. Die meisten Spieler haben eine erstaunliche Fertigkeit ohne Lehrer erreicht und besitzen auch die Fähigkeit, Gehörtes auf ihrem Instrument sofort wiederzugeben. Das Instrument ist infolge seiner Handlichkeit und seines billigen Engagements bei Zusammenkünften rasch zur Stelle.

Ist eine Zugharmonika nicht vorhanden, so fehlt es doch sicher niemals an einer

Mundharmonika, die in vielen fränkischen Dörfern fast jeder Bursche zu meistern versteht. Was der Spieler aus diesem primitiven Instrument herauszubringen imstande ist, ist oft geeignet, den kundigen Zuhörer in Erstaunen zu versetzen. Jedenfalls ein Beweis für die starke Musikbegabung des Frankenvolkes! Denn dieses Musizieren wird nicht etwa — wie das Musizieren auf Streich- oder Blasinstrumenten — von Musikmeistern gelernt.

Das fränkische Tanzorchester.

Die Franken kennen in der Hauptsache zwei Arten orchestermäßigen Zusammenspielens:

1. das Musizieren mit Blasinstrumenten (Blasmusik) und
2. das Musizieren mit Blas- und Streichinstrumenten (Streichmusik).

Feierliche Angelegenheiten, wie „Ständchen" oder Kirchweiheröffnung benützen das klangstärkere Blasorchester. Auch die früher üblichen Umzüge (zwecks Betzenholen oder Tüchleineinbringen) wurden mit Blasorchester durchgeführt. Es ist eine ganz natürliche Sache, wenn im Tanzboden das Orchester „abgebaut" wurde, denn zwei Tage lang, vom frühen Nachmittag an bis gegen Morgen und meist auch schon am Vorabend des Haupttages blasen, das konnte selbst der „stärkste" Musikant nicht durchhalten. Auch war der intimere Raum des Tanzbodens geeignet, nun auch die Streichinstrumente

[1]) Die Harfenzupfer und -zupferinnen der Fürther Kirchweih (ein wichtiges, altgewohntes Moment derselben!) sind nicht etwa Einheimische, sondern sind gebürtig aus Böhmen, Sachsen, aus dem Vogtlande und dem Egerlande.

zu Wort kommen zu lassen, freilich nicht als reines Streichorchester – dieses wäre dem Schwall und Lärm des Tanzbodens nicht gewachsen — sondern gemischt mit Klarinette und Trompete als Soloinstrumenten, sowie der die Grundlage betonenden Baßtuba. Letztere wird auch dann und wann durch den Streichbaß ersetzt. Cello und Viola gehören zu den am wenigsten häufig verwendeten Streichinstrumenten.

Die Klarinette, deren Wiedererfindung (1700) wir dem Nürnberger Denner (1655—1707) verdanken, spielt im Bauernorchester die Hauptrolle. Ihre Verbreitung ist eine außerordentliche. Was an ihr besonders gefällt, ist die etwas nasale Tonfarbe und die große Beweglichkeit. Verfasser hat selbst Bauernmusikanten gekannt, die auf ihrem Instrument eine staunenswerte Fertigkeit entwickelten. Da ist oft die Tanzmelodie so mit Prallern, Mordenten und Trillern verziert, daß man sie kaum mehr erkennen kann. Die C-Klarinette erfreut sich wegen ihres durchdringenden Tones vor der B- und A-Klarinette größter Beliebtheit.

Auch die tiefen Töne des Schalmeiregisters finden Anwendung.

Als nächstwichtiges Instrument muß die Trompete genannt werden. Diese löst in der Melodie die Klarinette ab, bildet aber auch häufig eine zweite Stimme zu derselben. Die Trompete wird — wie die Klarinette — in allen Stimmungen verwendet, doch sind B- und C-Trompete bevorzugt.

Klarinette und Trompete haben eine Vormachtstellung im ländlichen Orchester. Um dies zu erkennen braucht man sie nur bei einem „Tusch" zu beobachten (etwa, wenn der Vorsänger aus dem „Sprenger" trinkt). Da können sich die beiden Instrumente nicht genug tun, im Akkordtönematerial herumzufahren und selbst die dicke Tuba versucht schwerfällige Bewegungen, ein Durcheinander, das an ein vielstimmiges Gänsegeschnatter erinnert.

Auch das Flügelhorn findet häufige Anwendung, in der Regel aber nur im Blasorchester.

Der „Hummeltanz" (Nr. 199) wird mit Streichmusik, bestehend aus 2 Klarinetten in C, Piston, 2 Violinen als Begleitung und Blastuba ausgeführt. Diese Besetzung ist die für ganz Franken am weitesten verbreitete.

Musikmeister Lienhardt-Pegnitz gibt über das Tanzorchester seiner Gegend folgende Aufschlüsse:

„Die Besetzung bei Kirchweihen ist in Pegnitz und in der ganzen Umgebung die:

Es- und B-Klarinette, Tromba in B als Melodie, Tromba (II) in Es und 1 Baßtrompete als Begleitung, und Bombardon. Bei größeren Kirchweihen ist entweder eine 2. Tromba in B oder ein Althorn oder auch beides dabei. Des Abends besteht die Sitte, daß die zwei Begleitinstrumente (Tromba II in Es und Baßtrompete) durch 2 Violinen ersetzt werden. Dazu Klarinetten und Trompete in C-Stimmung. Bei 5 Mann fällt die 2. Klarinette weg, bei 4 Mann die Trompete resp. in der Blasmusik die 2. Es-Trompete.

Die Streichorchester sind wie allgemein üblich zusammengestellt: 1. Violine, 2. Violine, Viola, Baß, 2 Klarinetten in C (oder B), 2 Trompeten in B,

C oder F usw. (wenn notwendig, wird transponiert), Posaune und Schlagzeug. Flöte, Cello, Hörner und Oboe kommen auf dem Lande selten in Betracht, höchstens, wenn bei größeren Konzerten Dilletanten mitwirken, die solche Instrumente beherrschen.

Die Stimmung der Instrumente ist durchwegs bei allen Bauernmusiken die alte hohe, also nicht die normale, wie etwa in städtischen Orchestern. Die Blechblasinstrumente haben meistens den halben Ton auf dem ersten Ventil, nicht auf dem zweiten!

Auf den Kirchweihen wird alles ohne Noten gespielt, doch muß bemerkt werden, daß die jüngeren Kräfte nicht mehr so leicht auswendig lernen (! der Verfasser).

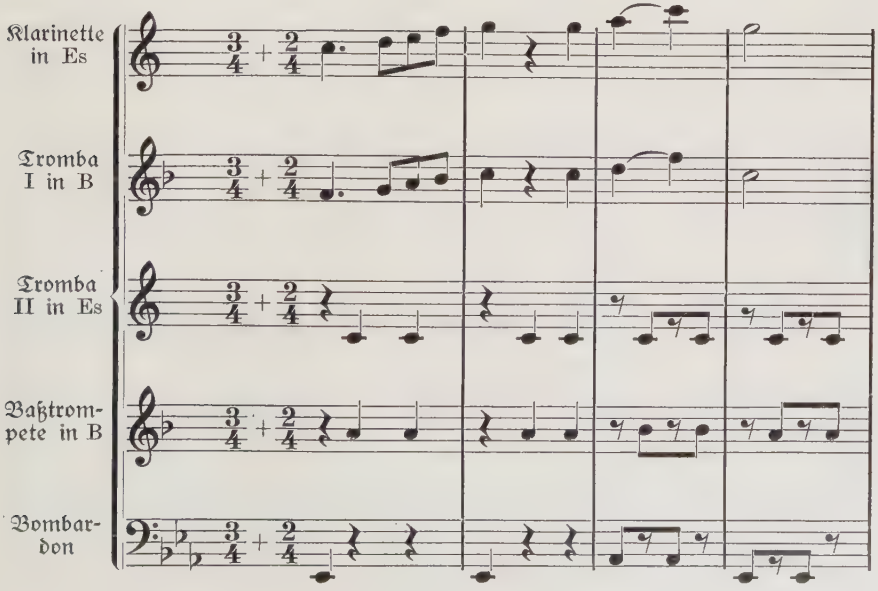
Kürzlich hörte ich eine Musikkapelle aus der Gegend von Pottenstein, die eine D- und eine A-Klarinette und 1. Geige (wohl zu üblichen Begleitinstrumenten, der Verf.) besetzt hatte, was klanglich sehr gut war. Früher wurde in Pegnitz zu Bällen auch so gespielt, doch waren dabei A- und D-Trompete verwendet."

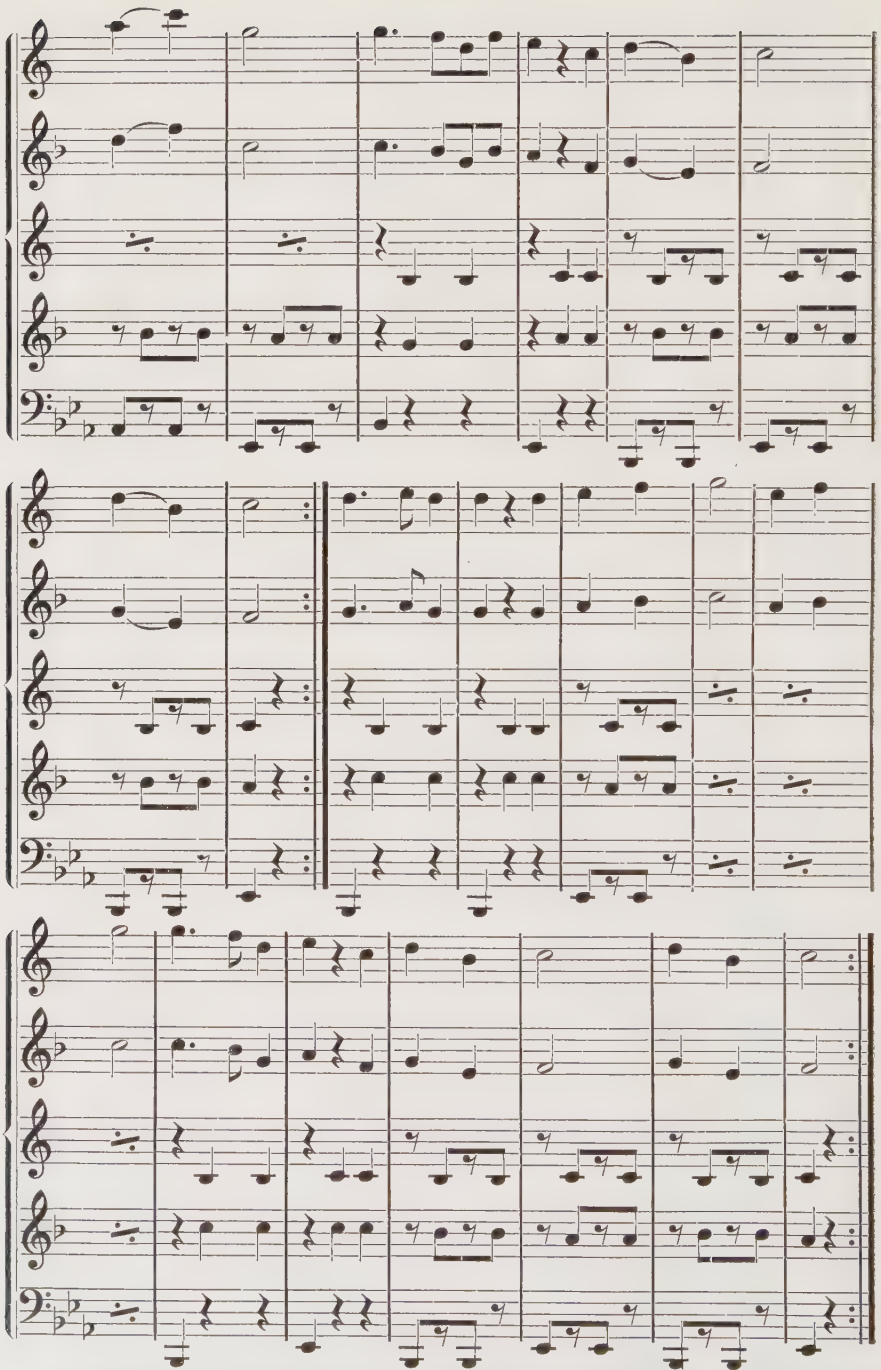
Im einzelnen mögen die verschiedenen Orchesterzusammenstellungen in Franken wohl etwas voneinander abweichen, in der Bevorzugung von Klarinette und Trompete aber stimmen sie alle überein. Es wäre interessant, um die Orchester der verschiedenen Gegenden Bescheid zu wissen, besonders, damit man Vergleiche mit der Musik anderer Völkerschaften — wie etwa der Böhmen — ziehen könnte.

„Böhmischer Wind" (bayrischer Tanz aus Pegnitz, Oberfr.).

Blasmusik.

Nr. 220.



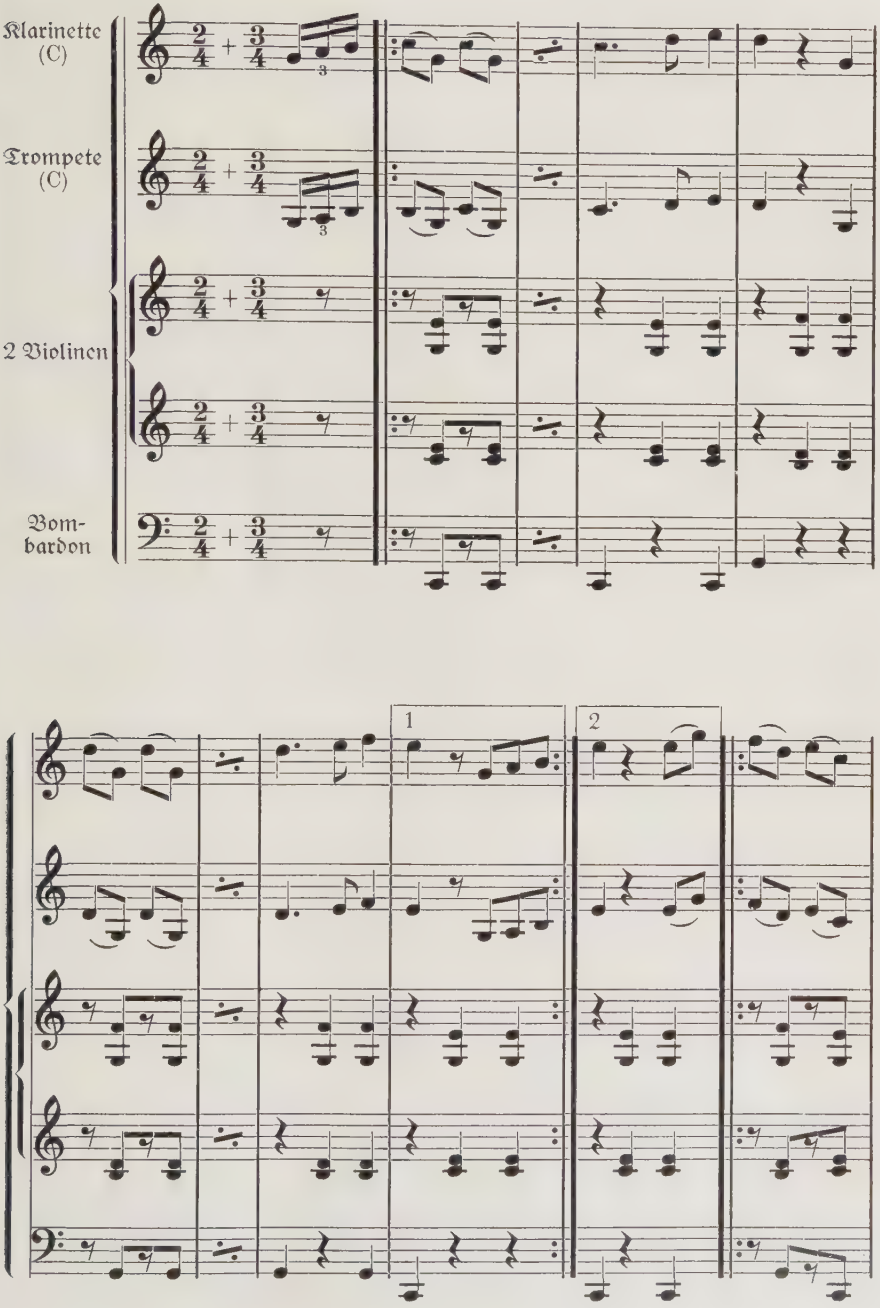


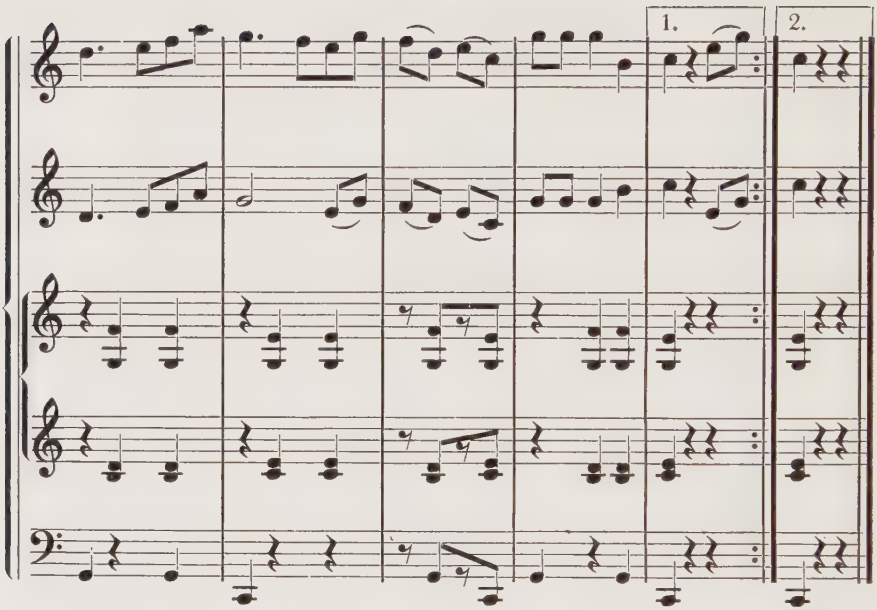
Bei stärkerer Besetzung kommt noch dazu: Klarinette in B, 2. Trompete in B und Tenorhorn.

„Wer 10, 20, 30, 40 Taubn will hom“ (bayrischer Tanz aus Pegnitz, Oberfr.)

Streichmusik.

Nr. 221.





Die „kleine“ Besetzung mit Streichverwendung.

Das Ganze wird hierauf nochmals gespielt, aber in der Oberquarttonart (F-Dur). 1. Violine wird nie besetzt. Bei stärkerer Besetzung werden 2. Klarinette und 2. Trompete sowie Althorn zugezogen, letzteres teilweise als Begleit- und teilweise als Melodieinstrument.

Musikinstrumente und musikbezügliche Ausdrücke in fränkischen Volksliedern.

Ditf. I, 4: Lieber Bruder, geh auch mit mir,
nimm dein Dudelsack zu dir,
Pfeifen und Fagott!

Ditf. I, 2: Flieg her zum Krippelein,
flieg her, gefiedert Schwesterlein!
Blas an den feinen Psalterlein![1]).

Ditf. I, 82: Auf den Himmelswolken sitzet,
zwischen Feur und Donnerknall,
der erzürnte Richter, blitzet
unter dem Posaunenschall.

Ditf. geistliche Lieder:

2. Teil, Nr. 12: Der Fried, gekrönet mit Ölzweigen,
heißt jetzt die Kriegsposaune schweigen.

[1]) Es kann sich hier nur um das frühmittelalterliche Psalterium handeln. Dieses wurde gezupft oder später auch gestrichen, niemals aber geblasen. Das Instrument ist identisch mit der „Rotta“. Notker (10. Jahrh.) erklärt: „Daz Psalterium, Saltirsanch, heizet nu in diutscun Rotta“ (H. Riemann, Mus.-Lex. S. 951).

Ebenda Nr. 40, Mariä Lob (geschriebenes Liederbuch, an dessen Ende von jüngerer Hand 1740 beigefügt ist):

1. Feldclarinen[1]) laßt euch hören, ...
.... laßt unverdrossen
in die Kriegstrompeten stoßen...
3. Ihr Heerpauken tut erklingen!
. . . . . .
drum die Schlägel tapfer rühret...
5. Feldclarinen laßt euch hören!
Dir Victori zu vermehren,
macht allarma in der Welt;
und ihr Pauken tut erklingen...

Ebenda Nr. 41 („Mariä Musikant"):

... Sollte auch ganz kraftlos werden,
tausendfachen Triller schlag...
Bin bereit...
Nerv und Adern anzuspanen,
wenn ein Seiten gleich absprang.
Nun so laßt uns conzertiren,
daß Mariä Lob erschall;
bis wir durch den Tod mutiren,
lobt Mariam ohne Zahl! ...
Hab Mariam stets im Herzen,
für ein Solo lang verpflicht...
Weil ihr tut die Demuth gfallen,
sing den niederen Discant[2])...
die Cadenz zu ihren Füßen
gibt den besten Ton von sich.

6. Vers: Kommt es dann zum letzten Tripel[3]),
da wirds heißen: nur pian!
Ein halb Todespeingerippel,
komm, Maria, gib alsdann,
daß die letzten Noten stoßen,
ein Final, das Gott gefall,
wann wir unser End beschlossen,
in dem Chor des Himmels Saal.

Ebenda Nr. 43: Dieweil man überall um die Wett,
die Trommel rühret und die Feldtrompet...

[1]) Clarino, ital. so viel wie Trompete, in Deutschland früher Name der hohen Solotrompete (mit sehr engem Mundstück) (H. Riemann, Mus.-Lex. S. 196).

[2]) Discantus ist seit dem 12. Jahrhundert der Name einer höheren Gegenstimme zu einem Cantus firmus. In dem älteren Organum war die Zusatzstimme eine tiefere. Hier ist wohl allgemein die Unterstimme gemeint (Riemann S. 249).

[3]) Tripel = Tripeltakt, ein dreiteiliger Takt. Die Bezeichnung weist jedenfalls in das Mittelalter zurück (Riemann, S. 1148).

Ebenda Nr. 61: (Lob Sanct Cäcilia)
Ein Orgel ihr im Herzen stund
lobt Gott und sung mit Herz und Mund, ...
Das war ihr Singen
und Orgelklingen.
Ebenda Nr. 68: ...das Lied ist aus, ein lange Paus
muß ich inskünftig singen ...
der Saiten Klang, Musik, Gesang,
Lauten und Instrumenten,
sammt Mummenschanz und leichtem Tanz
muß ich an Nagel henken ...
(Wort und Weise, fast übereinstimmend, in: Keusche Meerfräwlein, Wirtzburg 1649, 1700 und 1718.)
Ebenda Nr. 71: Ein Posaune wird dann klingen.
Ebenda Nr. 72: Da läßt sich unversehens hörn,
Posaunen großer Schalle ...
Posaun erschallt aus Gottes Gwalt.
Ditf. II, Nr. 5: Die dritte zog einem Spielmann nach.
Ditf. II, Nr. 10: Wann wird die Trauer ein Ende habn?
Wann alle Glöcklein Stillstand habn ...
Ditf. II, Nr. 34: Es blies einmal ein Jägersmann wohl in sein Jägerhorn,
und alles, was er blies, das war verlorn.
Ditf. II, Nr. 120: ... Wann der Tambour die Trommel thut rühren,
müssen wir gleich ausmarschieren ...
Ditf. II, Nr. 149: Hört ihr nicht das Hörnlein blasen,
hört ihr nicht den schönen Schall?
Ein Jäger aus dem grünen Wald,
der mich liebt von Herzengrund.
Ditf. II, Nr. 182: Ich bin ja ein Spielmann; der Dienst trägt nicht viel,
daß ich dich kann nähren, wenn ich sparen will.
Ja die Spielleut seyn die Rechten, sie sparen gar schön!
Was sie heut noch erfechten, muß morgen drauf gehn.
Ditf. II, Nr. 216: Der Kommandant ....
der ließ ihn durch ein Trompeter sagn...
Ditf. II, Nr. 222: Prinz Wilhelm schickt seinen Trompeter hinein:
was sich Cüstine tät bilden ein ...
Ditf. II, Nr. 240 (Napoleons Sturz):
...Sie haben ein Deum laudamus gesungn,
weil er hat den römischen Kaiser bezwungn.
Hoeger-Wüst, Nr. 378a: Nimm hin, o Teure, sanft und gut,
von mir den Harfengruß!
Er kommt von mir, ist Liebevoll
und traulich wie dein Kuß ...

Kinderlieder und Kinderreime sind scheinbar eintönig, sich ewig wiederholend, ohne die notwendige, wenigstens auf höherer Kulturstufe stehenden Menschen notwendige und Interesse erhaltende Abwechslung und Empfindungstiefe. Ja, bei oberflächlicher Betrachtung wohl; genauer besehen ist es aber so wie beim Gesang des Vogels, der auch seine Art nie verleugnet . . und doch — wie gern und andächtig leihen wir ihm unser Ohr . . (Wehrhan, Kinderlied und Kinderspiel, S. 11.)

IV. Das Kinderlied in Franken.

Dem Kinderliede Frankens wurde bisher noch niemals besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Ditfurthsche Volksliedersammlung enthält nur ganz wenige Kinderlieder; Kinderreime wurden wohl da und dort in Zeitschriften (siehe z. B. Zeitschrift für hochdeutsche Mundarten IV., 1903, S. 113—117: „Kinderreime aus Eichstätt und Umgebung" herausgegeben v. H. Weber) gebracht, von der Mitteilung der Melodien jedoch wurde in der Regel abgesehen. Verfasser mußte deshalb — um dieser Frage überhaupt nähertreten zu können — zunächst eine Sammlung von Kinderliedern in Franken vornehmen. Diese soll für unsere folgenden Untersuchungen die Unterlage bilden.

Dem Kinderliede ist ohne Zweifel ein hohes Alter eigen und hat dasselbe nicht in dem Maße eine stetige Umänderung erfahren wie das Volkslied. Das Kind ist eben noch unberührt von Kultur, von der vielleicht in der Sinnlichkeit begründeten Sentimentalität und anderen modernen Dingen — es ist zunächst ein Stück Natur. Darum aber sind seine Liedmelodien von höchstem Interesse; denn in ihnen spiegeln sich die Gesetze der Natürlichkeit am deutlichsten wieder.

Böhme weist, um das hohe Alter der Kinderlieder zu belegen, auf zahlreiche heidnische Gebräuche hin, die sich heute noch im Spiel unserer Kleinen finden. Wir lassen einige seiner Angaben folgen: „Regen- und Sonnenliedchen, in denen an die Stelle des Donner- und Regengottes Donar der Heiland getreten ist, enthalten beinahe alle noch heidnische Züge. Hauskobolde und Zauberinnen spuken noch in manchen Kinderreimen[1])". „Das Steigen auf den Hollunderbusch in Verbindung gebracht mit dem Schneien ist heidnische Rückerinnerung[2])". „Ebenso sind mythischer Natur die vielen Anreden und Rufe an den Kuckuck, den Frühlingsverkünder, der zugleich die Gabe der Weissagung besaß. Desgleichen an den Storch, der sonst für einen hl. Vogel (Herrgottsvogel) galt, sowie . . an den Marienkäfer[3])". „Das Brückenspiel, das uralt und auf mythische Grundlage zurückzuführen ist[4])". An anderer

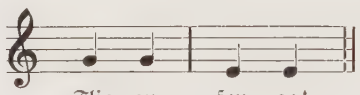
[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes". S. 292—294.
[2]) Ebenda S. 292—294.
[3]) Ebenda S. 292—294.
[4]) Ebenda S. 292—294.

Stelle stellte er den Ringelreihen und den mittelalterlichen Volksreigen zueinander in Beziehung: „Die Ringelreihenmelodien unserer Kinder lassen in Betreff ihrer Tonfolge eine große Ähnlichkeit untereinander und ebenso eine auffallende Familienähnlichkeit mit den Volksreigen des späteren Mittelalters erkennen, was für das hohe Altertum der Kinderreigen, wiederum aber auch für die Annahme spricht, daß in den Melodien der Kinderreigen, sowie in deren Ausführung, uns alte Volksreigen erhalten geblieben sind[1])".

Kinderliedmelodien in Franken.

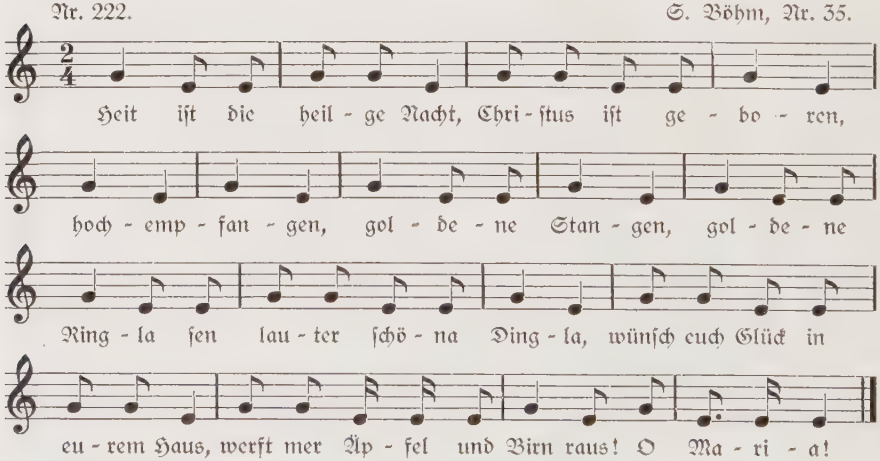
Der kindliche Ruf.

Dieser erfolgt in den frühesten Jahren bereits immer im Tonfall der kleinen Terz (5—3). (Man beobachte etwa die Rufe des Kindes nach der Mutter.) Eine gleiche Beobachtung macht der Herausgeber des Österreichischen Liederbuches „Ringa, Ringa, Reia"[2]) am Rufe des Wiener Straßenverkäufers:



Werden diese Rufe fortgesetzt aneinander gereiht, so ergibt sich eine primitive Melodie. Sie ist z. B. dem folgenden Weihnachtsliedchen[3]) eigen:

Nr. 222. S. Böhm, Nr. 35.



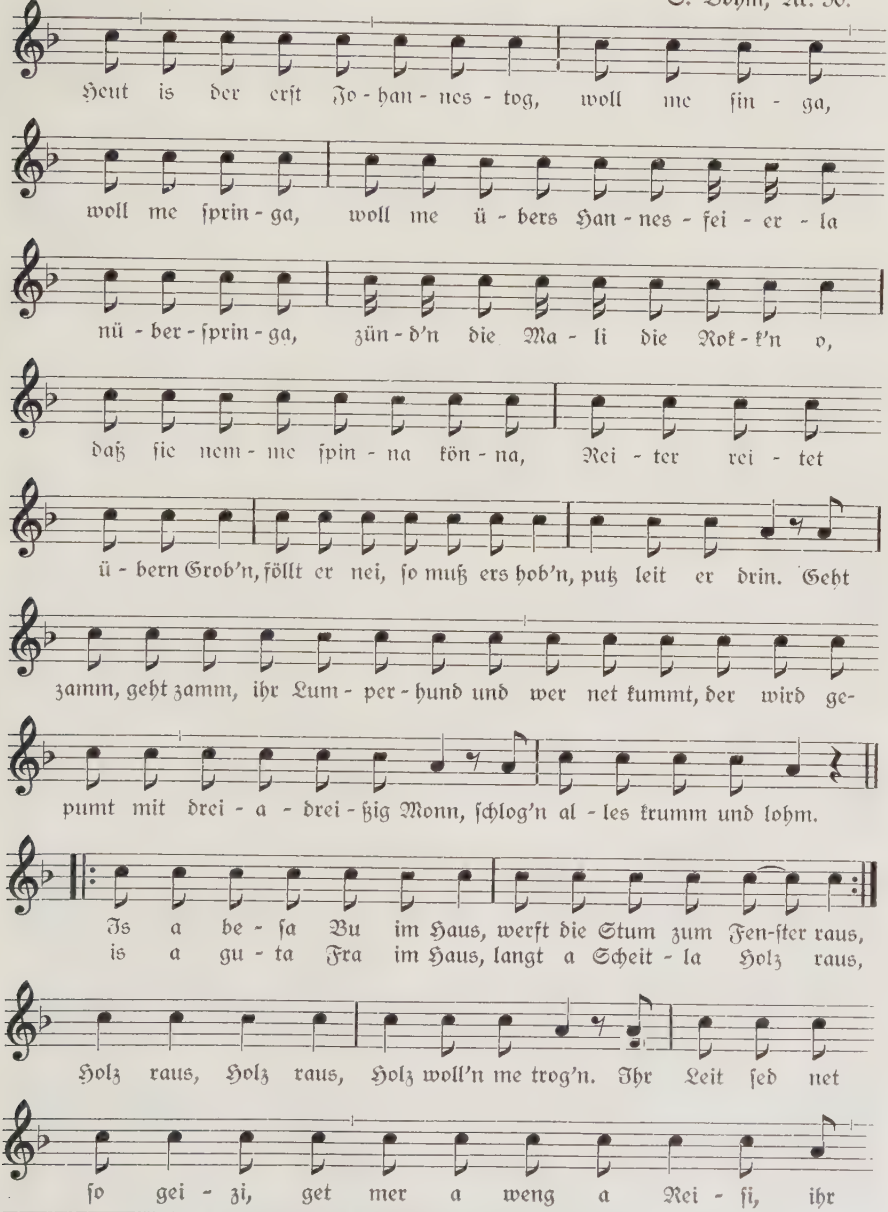
[1]) Böhme, „Geschichte des Tanzes" S. 246—247.

[2]) 1. Teil des Österreichischen Liederbuches, herausgegeben v. Enders u. Moißl.

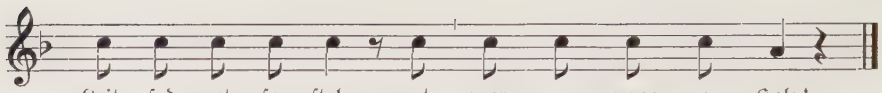
[3]) Am hl. Abend, sobald in den Häusern beschert ist, ziehen arme Kinder des Dorfes (Unter-Oberndorf b. Staffelstein) vor die Häuser wohlhabender Bauern und singen dieses Lied. Die Bäuerin bringt den Kindern dann Mehl, Äpfel, Kuchen u. dgl. — Die eigentümliche Betonung von Maria findet sich in katholischen Gegenden häufig. Vergleiche auch die Betonung im Koschatwalzer „Am Wörthersee", wo es heißt:

Das Johannisfeuerlied[1]) aus Herzogenaurach ist eigentlich nur rezitierendes Lied auf dem Quintton, doch wendet es auch häufig den Tonfall der kleinen Terz an:

Nr. 223. S. Böhm, Nr. 36.

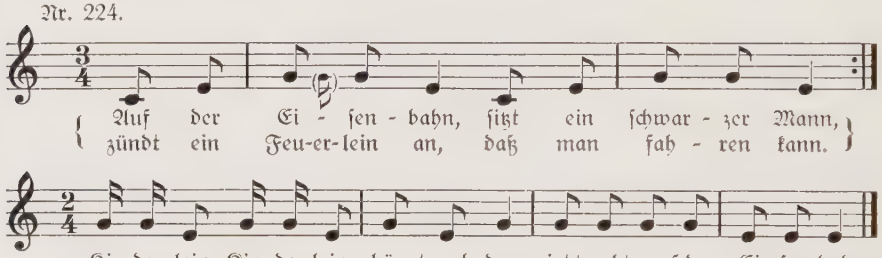


[1]) Text erstmalig im Heimatbuch von Oberfranken von F. Kolb, Münchberg; 5. Jahrg., Nr. 6, 1920. Mitteilung von Prof. Dr. Gießberger, Weißenburg. Melodie hier erstmalig.



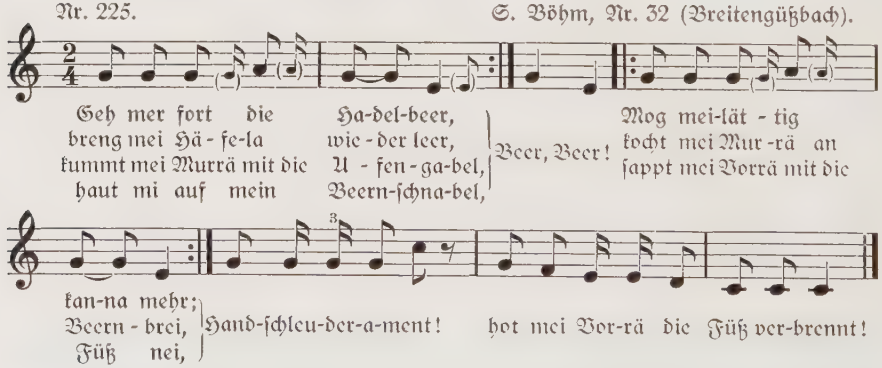
Quinte und Terz ſtehen in engſtem natürlichen Zuſammenhang mit dem Grundton. Eine ganze Reihe kindlicher Liedchen beſteht nur aus Dreiklangtönen. Ein fränkiſches Beiſpiel:

Nr. 224.

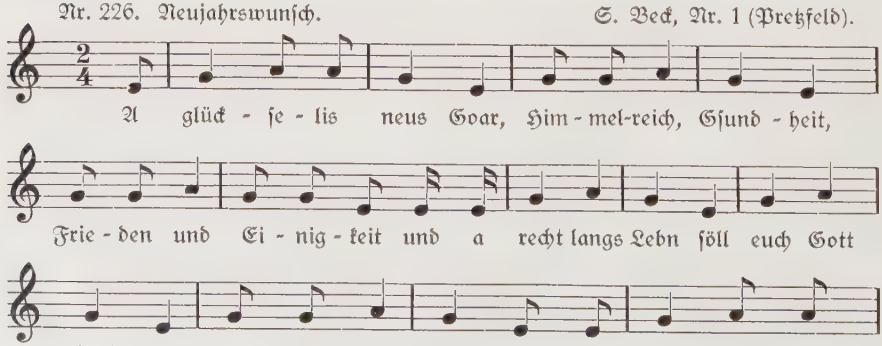


Häufige melodiſche Wendungen im Kinderlied bilden die Formeln 5—6—5 und 5—6—5—3. Die Betonung dieſer 6 war bereits bei den Vierzeilern auffallend. Die auf dieſe Art gebildeten Melodien ſind ſehr zahlreich. Wir laſſen einige intereſſante fränkiſche Liedchen folgen:

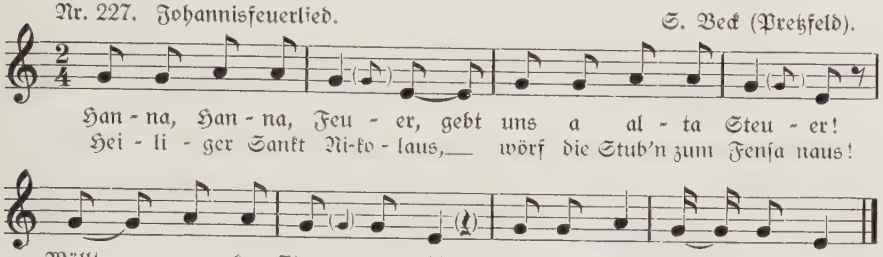
Nr. 225. S. Böhm, Nr. 32 (Breitengüßbach).



Nr. 226. Neujahrswunſch. S. Beck, Nr. 1 (Pretzfeld).

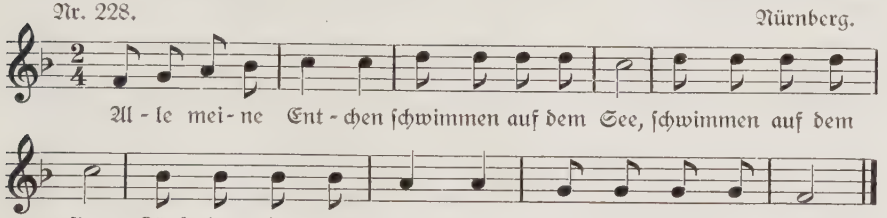


Nr. 227. Johannisfeuerlied. S. Beck (Pretzfeld).



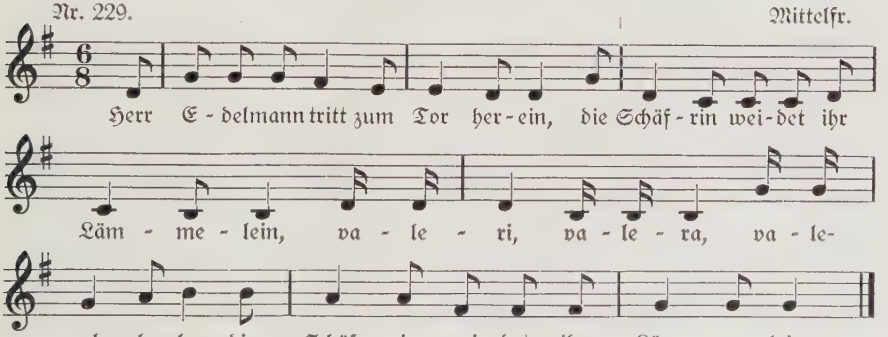
Eine andere, ebenfalls häufig vorkommende Art der Melodiebildung ist die auf- und absteigende. Sie ist so natürlich wie Spannung und Entspannung und dürfte daher mit zu den ältesten Formen zählen. Im fränkischen Vierzeiler ist sie uns wiederholt begegnet. Wir wählen aus den zahlreichen Liedchen dieser Gattung (Wenn die Kinder artig sind; Fuchs, du hast die Gans ..; Wer eine Gans gestohlen hat; Ein Männlein steht ... u. a.) das folgende aus:

Nr. 228. Nürnberg.



Einige seltener vorkommende Melodien steigen vom Grundton zur Unterquart hinab. Als Beispiel die folgende:

Nr. 229. Mittelfr.



Vgl. auch H. W. Nr. 6a.

[1]) Der Schluß heißt auch „... daß hüm und drüm nausfellt" (Berneck).

Zur Form der Kinderlieder (Melodie).

An den angeführten Melodien lassen sich folgende Feststellungen machen: Die einfachste Melodieform bildet die Wiederholung des (kleinen) Terzfalles 5—3.

Diese Form wird häufig durch Anwendung der Sexte erweitert. Die Mehrzahl aller Kinderlieder ist so gebildet. Böhme[1]) äußert sich hierzu also: „Alle Kindermelodien haben in allen Gegenden Deutschlands und so in allen Ländern eine stereotype Form. Der Kindergesang, sofern er nicht von der Schule oder dem Kindergarten beeinflußt ist, kennt eigentlich nur eine einzige Melodie. Diese geht aus Dur, hat 2 Zweivierteltakte und ist die beständige Wiederholung eines Motivs von 2 Takten. Die Stimme bewegt sich gewöhnlich länger auf einem Ton fort, welcher bald die Quinte, bald der Grundton ist, berührt zur Abwechslung den Obernachbarton, geht auf den Anfangston zurück und sucht einen Ruhepunkt (Kadenz) auf der Terz, mit welcher auch vielfach das Stückchen geschlossen wird, wenn es nicht am Schluß bis zum Grund abwärts geht".

Die Haupttöne der kindlichen Melodie sind 1, 3, 5 und 6. Folgende Melodien (in Franken heimisch) seien hier genannt:

„Auf der Eisenbahn", „Bäck, Bäck, Kasten weg", „Blauer, blauer Fingerhut", „Dreht euch nicht um", „Dreimal drei herummarschiert", „Es kamen 2 Männer von Lindenfee" (Mohrenland), „Es regnet auf die Brücke", „Reiter zu Pferd", „Ringele Reihe", „Im Keller ist's finster", „Ich geh im Garten auf und ab", „Pitsche, patsche Peter", „Scherenschleifen ist die größte Kunst", „Storch, Storch, schnibel, Schnabel", „Schwarzbeerlied", „Wir binden eine Elle", „Wir kommen von Kaiser aus Ninive", „Wir wollen durch die Brücke fahren" u. a.[2]).

Häufig ist auch die Melodieform: Steigen—fallen. Die Steigung ist in der Regel tonleiterartig, doch wird sie auch so gebildet, daß die Dreiklangstöne den Melodiekern darstellen (Nr. 242).

Die seltenste Form ist die, bei welcher sich die Melodie vom Grundton zur Unterquart bewegt.

Die Melodieform der Kinderlieder sind denkbar einfach. Den Ausführungen Böhmes schließt sich auch Lewalter[3]) an: „Eine große Rolle spielen die Töne des einfachen (Tonika-) Dreiklanges. Meist erscheinen die beiden oberen Töne des Dreiklangs allein. So wie die Kinder in ihrem Denken und Tun gewissermaßen zwischen Himmel und Erde schweben, so hängen auch ihre Melodien sehr oft halb in der Luft". Anders geartete Melodien lassen Einwirkung von Kunstmusik vermuten. Insbesondere haben die Kindergärten im Laufe der Zeit viel „Fremdes" ins Kinderlied gebracht und dadurch zum Verschwinden zahlreicher alter Melodien beigetragen.

[1]) Böhme, „Kinderlied" V., LIV.
[2]) Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 500 und 507.
[3]) Lewalter, „Kinderlied" S. 6.

Auftakte und Schlußformeln der Kinderlieder

(etwa 90 Melodien).

Auftakte

1. mit Grundtonanfang

1	5 (8 Fälle)
12	3 (1 F.)
13	5 (4 F.)

2. mit Terzanfang

3	5 (3) (1 F.)
3	56 (1 F.)
3	58 (1 F.)
34	53 (1 F.)

3. mit Quinttonanfang

5	53 (1 F.)
5	3 (1 F.)
5	56 (2 F.)
5	65 (2 F.)
5	8 (13 F., am häuf.)

Schlußformeln

1. mit Grundtonschluß

32	1 (25 F., am häuf.)
2	211 (4 F.)
23	1 (1 F.)
55	1 (6 F.)

2. mit Terzschluß

5	3 (5 F.)
55	33 (15 F.)
54	3 (3 F.)
544	3 (1 F.)
54	43 (1 F.)
6	553 (2 F.)

3. mit Quinttonschluß

56	5 (1 F.)

(ohne Modul.)

4. mit Oktavschluß

5	8 (8) (3 F.)
77	8 (6 F.)
67	8 (8 F.)

Am häufigsten ist — wie im Volkslied — der Auftakt 5—8, doch ist auch der Anfang 1—5, welcher im Volkslied fast gar nicht vorkommt, sehr beliebt. Die Auftakte mit Terztonanfang sind im Kinderliede nicht häufig. Von den 90 Liedern sind 36 mit Auftakten versehen.

Aus den Schlußformeln ist zu ersehen, daß die Schlüsse auf dem Grundton (1 oder 8) weitaus die häufigsten sind, doch finden sich (besonders unter den frühesten Kinderliedern) auch viele, die mit dem Terzton abschließen. Der Quinttonschluß, welcher eine wenig kräftige Schlußwirkung hat, tritt nur selten auf. In der Regel geht dann die Handlung ohne Gesang weiter, so daß dieser Mangel nicht auffällt. Einige Lieder modulieren in die Tonart der Dominante; diese sind an anderer Stelle berücksichtigt.

1. Töne-Vorkommen.

Nr.	Grdt.	2. Ton	3. T.	4. T.	5. T.	6. T.	7. T.	8. T.
225. Geng mer fort die Hadelbeer. .	3	1	5	1	16	2	—	1
226. A glückseligs Neujahr	—	—	14	—	23	11		
227. Hanna, Hanna Feuer	—	—	5	—	13	7		
228. Alle meine Entchen	2	5	3	5	4	8	—	—
235a. Taler, Taler, du mußt	5	4	8	5	13	2	—	6
S. Böhm Nr.								
14a. Mariechen saß auf	3	2	5	4	7	2		
41. Ich geh im Garten auf und ab.	5	—	11	—	39	6		
232. Maikäfer flieg (fränk.)	4	—	7	6	12	—		
Sa.	22	12	58	21	127	38	—	7

2. Tonschritte.

Nr.	Twdhlg	kl. 2	gr. 2	kl. 3	gr. 3	r. 4	üb. 4	ver. 5	r. 5
225. Geng mer fort die Hadelbeer	12	1	7	6	—	2	—	—	—
226. A glückseligs Neujahr	12	—	18	17	—	—	—	—	—
227. Hanna, Hanna Feuer. . . .	11	—	8	7	—	—	—	—	—
228. Alle meine Entchen	14	2	10	—	—	—	—	—	—
235a. Taler, Taler, du mußt . .	22	2	6	4	4	3	—	—	1
S. Böhm Nr.									
14a. Mariechen saß auf	6	1	9	4	2	—	—	—	1
41. Ich geh im Garten auf und ab	26	—	12	13	4	—	—	—	5
232. Maikäfer flieg (fränk.) . . .	8	3	3	6	4	—	—	—	4
Sa.	111	9	73	57	14	5	—	—	11

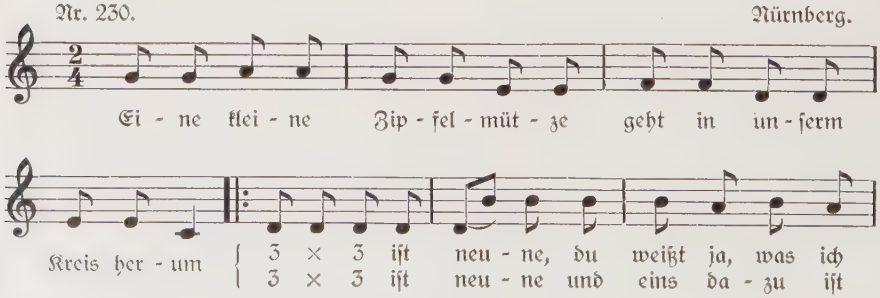
Die Tabelle über das Vorkommen der Töne bezeugt die starke Betonung der 5, 3 und 6 wie bei den Vierzeilern und dem Volkslied. Die Quinte ist stark vorherrschend. Der 7. Tonleiterton tritt überhaupt nicht auf; der 4. tritt gegenüber dem Vierzeiler stark zurück.

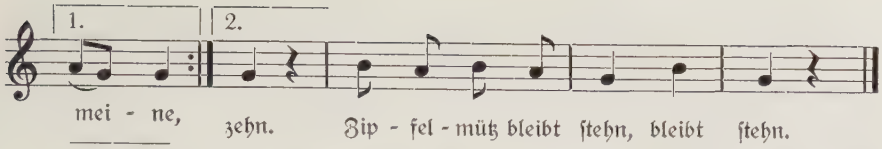
Tonschritte über die r. 5 kommen in unseren Liedern nicht vor. Der kleine Sekundschritt ist selten; auch die sentimentalen Tonschritte üb. 4 und verm. 5 sind nicht vorhanden. Bezüglich der Tonwiederholung, der gr. 2 und kl. 3 liegt ungefähr das gleiche Ergebnis wie beim Vierzeiler vor. Die Tonwiederholung spielt im Kinderlied eine größere Rolle als im Volkslied. Ihre Häufigkeit steht anscheinend in direktem Verhältnis zur Primitivität der Melodie.

Zur harmonischen Grundlage der Kinderlieder.

Diese ist, wie schon angedeutet, denkbar einfach. Die Melodie benützt vielfach nur die Töne des Tonikadreiklanges und zählt so zu den einfachsten musikalischen Gebilden überhaupt. Mehrstimmigkeit ist dem Kinderliede fremd; tonleiterfremde Töne — wie sie im neueren Volkslied auftraten — sind nicht gebräuchlich. Die Melodien verlassen die Tonart niemals. Wo die Melodie solches tut, liegt bestimmt eine Kunstmelodie vor. Wir geben einen Fall wieder, da derselbe musikalisch interessant ist:

Nr. 230. Nürnberg.





Der 1. Teil dieſer Melodie mag höheres Alter beſitzen (Takt 1 und 2 ſind im alten Kinderlied üblich, die harmoniſche Anlage iſt TTDT), der 2. Teil jedoch iſt neueren Datums (Sprung der gr. 6!). Die Schlußwirkung iſt äußerſt fein zu nennen: durch die längeren Notenwerte, wie auch durch die Wiederholung der Dreiklangsnoten 1—3—1 wird das „Stehenbleiben" deutlich gekennzeichnet. In der Regel ſchließt ſich an ſolche Modulationen eine kleine Handlung, ſo daß der muſikaliſche Abſchluß wie eine Frage wirkt, die mit dem Einſatz des neuen Verſes Beantwortung findet.

Zur Rhythmik des Kinderliedes.

Auch dieſe iſt ganz einfach, doch ſpielt ſie — da die meiſten Melodien Begleiterſcheinungen von Bewegungsſpielen ſind — eine ſehr wichtige Rolle. Wir ſchließen uns den Ausführungen von Wehrhan[1]) an, der ſeinerſeits der bedeutenden Schrift Karl Büchners „Arbeit und Rhythmus" folgt: „... die Tonfolge hat ſich durchaus den Körperbewegungen in ihrer Zeitdauer wie in Hebung und Senkung angepaßt. Wie bei den Liedern unſerer Naturvölker, iſt auch bei unſern Kinderliedern Melodie und Text durchaus Nebenſache, das rhythmiſche Element iſt das Ausſchlaggebende. Das rhythmiſche Element iſt nun aber urſprünglich weder mit der Sprache noch mit der Muſik verbunden geweſen, ſondern iſt erſt von außen in ſie hineingetragen; es entſtammt den Körperbewegungen, welche der Geſang zu begleiten beſtimmt iſt und ohne welche er überhaupt nicht vorkommt... Je tiefer die Entwicklungsſtufe der Völker iſt, um ſo ſchärfer tritt das hervor, und darum iſt es bei den Kinderliedern auch noch beſonders ausgeprägt..." „Überhaupt wird es nötig ſein, wenn wir dieſen doch hauptſächlich dem Leben der Naturvölker angehörenden Erſcheinungen gerecht werden wollen, zu demſelben Mittel unſere Zuflucht zu nehmen, das die Ethnologie ſo oft mit Erfolg anwendet, um das Denken und Treiben kulturarmer Menſchenraſſen zu verſtehen: zu dem Leben des Kindes". Später[2]) führt er aus: „Der muſikaliſche Teil der genannten dreigliedrigen Verbindung von Arbeits-, Geſangs- und Sprechrhythmus, von Körperbewegung, Muſik und Dichtung, gelangt im Laufe der Entwicklung zur Selbſtändigkeit, zu einem Sonderdaſein, die Melodie wird frei und wird je nach Gelegenheit improviſatoriſch mit einem paſſenden Texte verſehen. Nun ſchätzen Naturvölker an der Muſik allein nur den Rhythmus, ſo daß ſie dieſen in erſter Linie zu erhalten ſuchen und in Sorge für die Erhaltung ſich gerade ſolcher Muſikinſtrumente bedienten..." Und dann[3]):

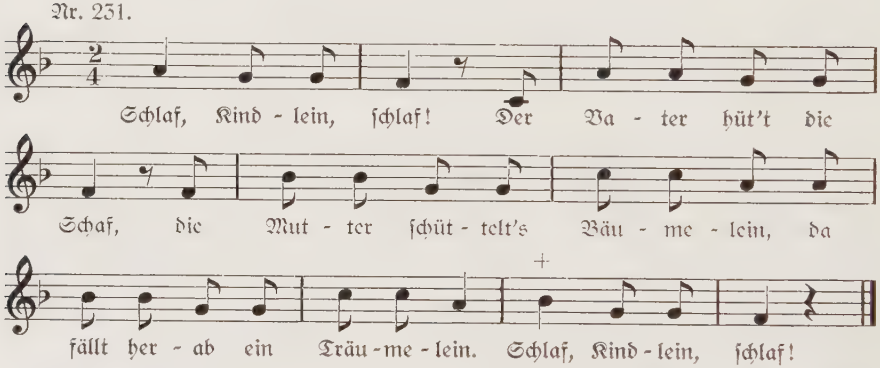
[1]) Wehrhan, „Kinderlieder und Kinderſpiele" S. 124/125.
[2]) Ebenda S. 127.
[3]) Ebenda S. 129.

„... wurde die künstlerische Seite weiter ausgestaltet: die Körperbewegungen wurden reicher, die Liedertexte gehaltvoller und die Melodien vollkommener.. Für uns Erwachsene hat der Rhythmus keine solche Bedeutung mehr wie für die Kinder".

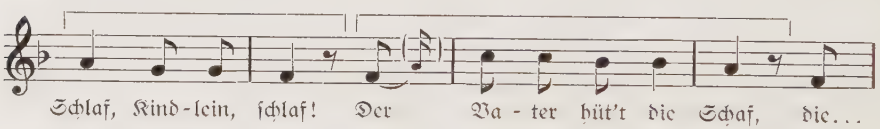
Vergleich einiger fränkischen Melodien mit den Melodien anderer deutscher Gegenden.

Schlaf, Kindlein, schlaf[1]).

Nr. 231.



Die Melodie ist nach der Volksweise im Jahre 1781 von Reichardt komponiert und hat sich in dieser Fassung in ganz Deutschland eingebürgert. Die fränkische Melodie unterscheidet sich von ihr nur in Takt 2- 4. Der Anfang lautet dort:



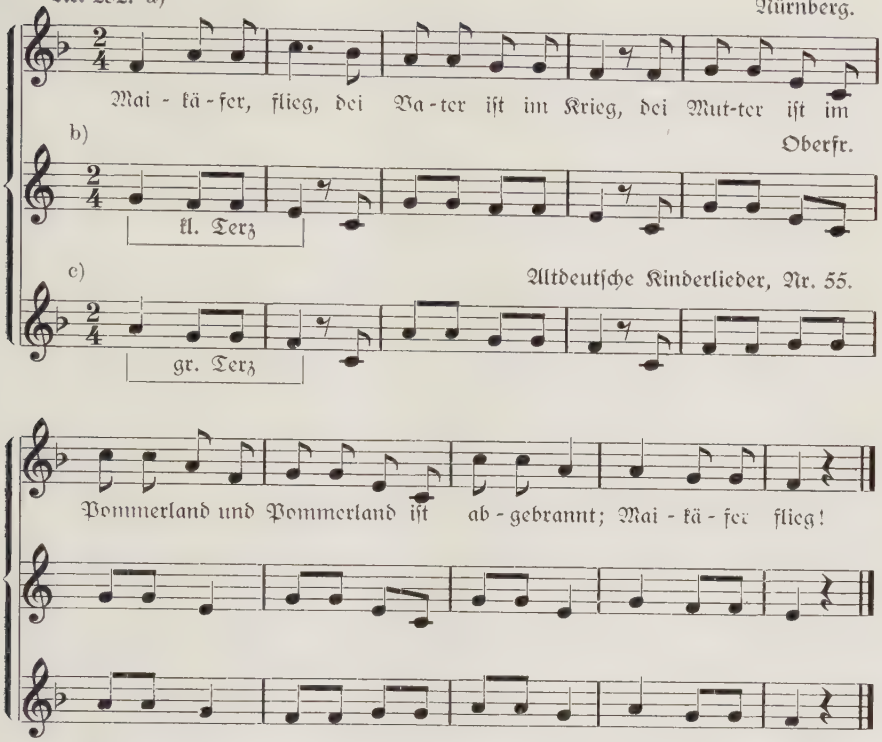
Wir haben hier eine Terzsequenz der Takt 1 und 2 vor uns. Die einfache Wiederholung ist dem Franken zu matt, darum wendet er diese Überhöhung, die man als „Überschlag" ansehen könnte, an. Eine merkwürdige Parallele zu den gleichen Vorgängen im Volkslied!

[1]) Böhme bemerkt zu dieser Melodie (Deutsches Kinderlied S. 1): „Die ... Fassung mag aus Hessen und Thüringen stammen. Ein Fragment mit Melodien fand ich schon in M. Francks Facs. quodlib. 1611, Nr. 2. Diese Note 𝅗𝅥 heißt a im Original. Erk setzt das musikalische bessere b". Vgl. auch „Das musik. volkstümliche Lied 1770–1800" von B. Seyfert, S. 43, wo es heißt: „Groß ist vor allem die Anzahl der Wiegenlieder aus damaliger Zeit; doch haben sich in der Hauptsache nur 2 auf unsere Tage herübergerettet: das bekannte „Schlaf, Kindchen, schlaf" von G. P. Weimar in Erfurt, abgedruckt in Reichardts „Wiegenlieder für gute deutsche Mütter, 1798..." (Die Melodie ist die gleiche wie die fränkische.)

Vgl. auch Lewalter, „Kinderlied" Nr. 33 mit der Textunterlage„ Zieh, Schimmel, zieh", wo die Melodie im Mittelteil verändert erscheint. Dieses Liedchen hat seinen Vorläufer jedenfalls in dem Scherzlied „Zeuch, Fable, zeuch!" aus dem Jahre 1621 (Böhme, „Altdeutsches Liederbuch" Nr. 510).

Maikäfer, flieg[1]).

Nr. 232. a) Nürnberg.

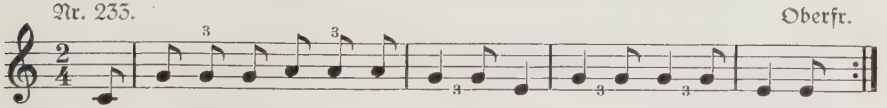


Die Formen b) und c) gehören gleichzeitig zu den Liedchen „Schlaf, Kindlein". Die Form c), bei Böhme „Deutsches Kinderlied" Nr. 798 (in Thüringen, Vogtland, Berlin) mit der Bemerkung angegeben: „Das ist die verbreitetste, in ganz Mitteldeutschland gekannte Fassung". Die beiden fränkischen Fassungen weichen stark davon ab; die Form c) ist in Franken nicht zu Hause.

Wir kommen von Kaiser aus Ninive.

Zwei gegenüberstehende Reihen, die beim Vor- und Zurückgehen singen:

Nr. 233. Oberfr.



[1]) Böhme, „Deutsches Kinderlied" S. 175 Anm.: „Der Maikäfer war bei den Germanen ein fröhlich begrüßter Frühlingsbote, der festlich eingeholt und mit Gesang und Tanz gefeiert wurde... Es scheint, als habe man ihn als Frühlingsboten begrüßt, aber seiner zerstörenden Gefräßigkeit halber ihn gern zum Weiterfliegen ermuntert".

Die von Böhme („Deutsches Kinderlied", S. 508) mitgeteilte Melodie hat in Takt 3 und 4 Verschiedenheiten: g—a—g—a/g—e. Die Melodie aus Dresden (ebenda Nr. 268) aus dem Jahre 1872 ist anders. Der Text dieses Liedes ist in den verschiedenen Gegenden Deutschlands, ja sogar in den verschiedenen Gegenden Frankens verändert. In Walberngrün bei Helmbrechts lautet er also:

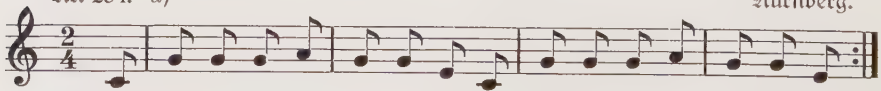
1. Es kommen 2 Männer von Lindenfee, ade, ade, ade.
2. Was wollen die Männer von Lindenfee? Ade, ade, ade.
1. Ist der Vater nicht zu Haus? Ade, ade, ade.
2. Was soll der Vater zu Hause tun? Ade, ade, ade.
1. Wir wollen ihm ein Brieflein geben. Ade, ade, ade usw.[1]).

Böhme[2]) knüpft an den Text dieses Liedchens die Bemerkung: „An das historische Ninive, die alte Hauptstadt des assyrischen Reiches, ist dabei natürlich nicht zu denken. Ebensowenig ist hier der biblisch bekannte Pilatus im Refrain gemeint, sondern letzteres ist nur willkürliches Silbenspiel, wie fifilatus, vivilatus, wifilatus..." Auch das Wort „Kaiser" erfährt manche Umbildungen. So tritt es als „juchheisa" (Böhme, „Deutsches Kinderlied" Nr. 270) und als „heiza" (Böhme, ebenda Nr. 272) auf. „Ninive" wird zu „Lindenfee" (s. o.), „Linafe" (Böhme, ebenda Nr. 274), „Nunnafähr" (ebenda, Nr. 272), „Lünefeld" (ebenda Nr. 275), „Linienfee" (ebenda Nr. 276), „Feenefee" (ebenda S. 512) und „Nonnafe" (ebenda Nr. 281). In der Gegend von Helmbrechts hat man neben oben mitgeteilten Liedchen noch ein weiteres „Es kommen 2 Männer aus Mohrenland" (Ninive! der Verf.).

Der Text ist für die einzelnen Gegenden feststehend. Die Worte „Ninive" und „Kaiser von Pilatus" der oberfränkischen Fassung haben für den „Mitläufer", für den Lernenden unter den Kleinen, natürlich nur klangliches Interesse, für die Großen aber haben die Namen durch die Assoziation mit biblischen Begebenheiten eine gewisse Bedeutung. Eine Veränderung dieser Wortformen wird dort wohl niemals erfolgen[3]).

Dreht euch nicht um!

Nr. 234. a) Nürnberg.

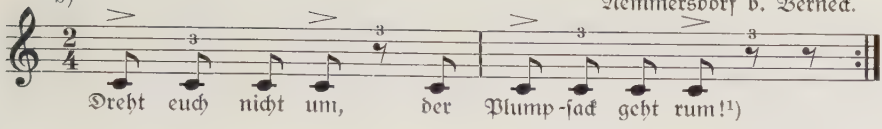


[1]) Böhme, „Deutsches Kinderlied" Nr. 279.

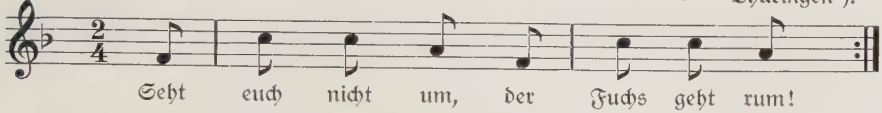
[2]) Ebenda S. 508.

[3]) Ebenda S. 518 berichtet er über die Abhandlung von Dr. Johannes Bolte, Berlin 1894—96, der zu der Annahme gelangt, „daß das Mönchs- und Nonnenspiel die Grundlage zum Kinderspiel vom Herrn von Ninive sei." Böhme bemerkt dazu (S. 520/21): „Ich halte das Kinderspiel für viel älter und behaupte, daß es zuerst eine Brautwerbung vorstellt und bei den Mailehen gebraucht wurde... Sogar die erhaltene Melodie der alten Mailehentexte (z. B. Liederhort, Nr. 986b), stimmt in den Grundzügen auffallend überein mit der Singweise zum Herrn von Ninive".

b) Nemmersdorf b. Berneck.



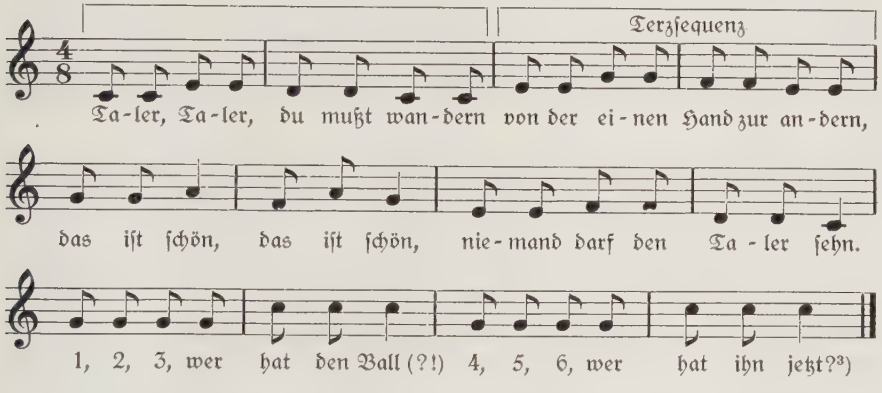
c) Thüringen[2]).



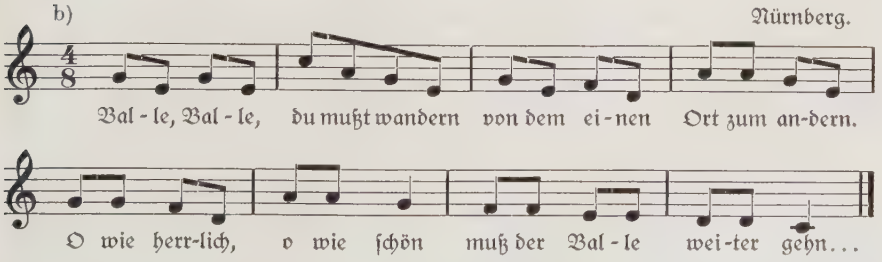
Die beiden fränkischen Fassungen a) und b) finden sich in anderen Gegenden Deutschlands anscheinend nicht. Melodie a) ist wie die Mehrzahl aller Kindermelodien aus 1, 3, 5 und 6 zusammengesetzt. Melodie b) ist ein dumpfes, unheilverkündendes Murmeln auf einem tiefen Ton.

Taler, Taler, du mußt wandern.

Nr. 235. Nürnberg.



b) Nürnberg.



Und dann weiter: 1, 2, 3, wer hat den Ball? 4, 5, 6, wer hat ihn jetzt?

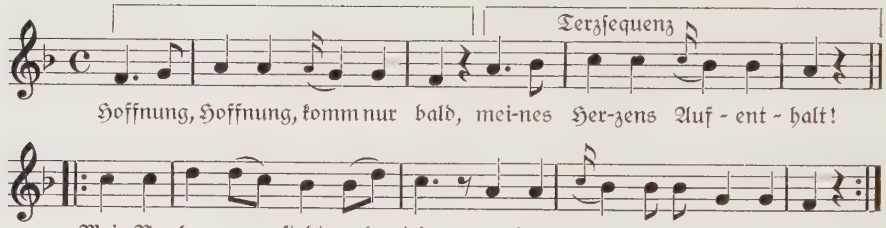
---

[1]) Böhme, „Deutsches Kinderlied“ S. 559: „Das Plumpsackspiel... ist sehr alt. Bei den alten Griechen war es schon... üblich. Mit Recht ist nach Gutsmuths Vorgang das uralte Volks- und Kinderspiel mit dem Plumpsack... in alle Spielbücher aufgenommen“.

[2]) Ebenda S. 558, wo sich noch andere Melodien finden.

[3]) Vgl. auch: „103 Kinderlieder“ von Rich. Kügele, Nr. 82.

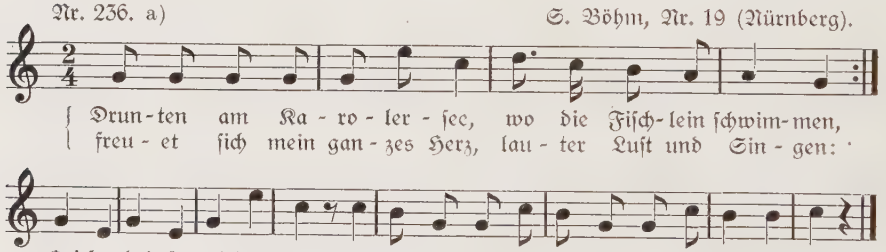
c) Erk, Deutscher Liederhort, Nr. 127.



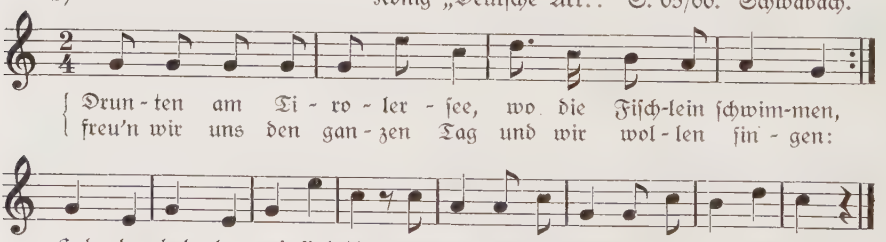
Die Melodien a) und c) decken sich. Wahrscheinlich ist a) eine Übernahme von c). Letztere Melodie fand sich auch in den bayrischen Schulliederbüchern um 1900 („75 Lieder" herausgegeben vom bayrischen Volksschullehrerverein) mit dem Texte: „Ward ein Blümchen mir geschenket, ha'bs gepflanzt und hab's getränket; Vöglein kommt und gebet acht! Sagt, hab ich es recht gemacht?"

Drunten am Karolersee.

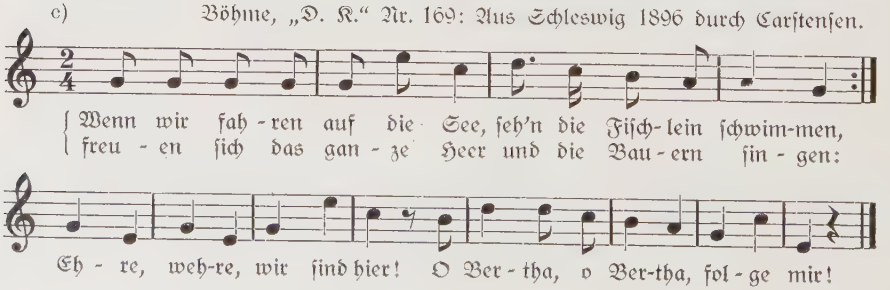
Nr. 236. a) S. Böhm, Nr. 19 (Nürnberg).



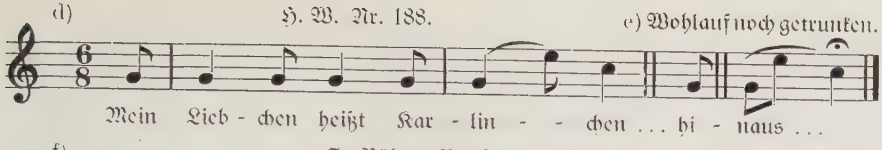
b) König „Deutsche Art.." S. 65/66. Schwabach.



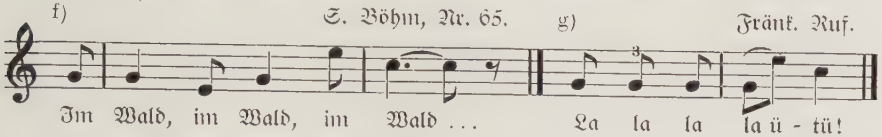
c) Böhme, „D. K." Nr. 169: Aus Schleswig 1896 durch Carstensen.



d) H. W. Nr. 188. e) Wohlauf noch getrunken.



f) S. Böhm, Nr. 65. g) Fränk. Ruf.



Das Liedchen ist wohl an der See entstanden und dürfte die Form c) als die älteste zu betrachten sein. Die Melodie aus Kassel (Lewalter 5, 35) ist mit der fränkischen Fassung b) bis auf den Schluß übereinstimmend.

Die beiden fränkischen Melodien haben den auffallenden Textunterschied „Karoler-Tirolersee". Die letztere Form ist jedenfalls auf die jodlerhafte Melodiebildung zurückzuführen, die übrigens in fränkischen Liedern ziemlich häufig auftritt [s. bei d) bis g)]. Der Ausdruck „Karolersee" erweist sich als eine Zusammenziehung aus „Carola- und Tirolersee".

Böhme bemerkt nämlich[1]): „Lokalisiert auf den Dresdner Carolateich" in Retsch, Liederbuch für Mädchen, S. 141:

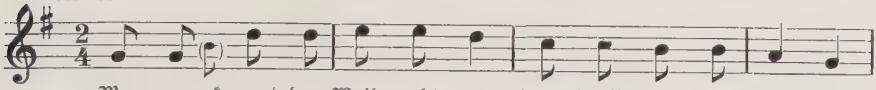
Drüben am Carolasee, wo die Fische schwimmen,
freuet sich mein ganzes Herz voller Lust und Singen.
Holla, holla, wir sind hier,
der Goldfisch, der Goldfisch, der folget mir!"

Auch die Worte „Goldfisch-Silberfisch" beweisen, daß die Dresdner und die Nürnberger Melodie in engster Beziehung zueinander stehen.

Die Fassung b) ist insofern interessant, als sie die einzige ist, welche die Bestandteile der Subdominante (Takt 9) anwendet.

Wechselbeziehungen zwischen dem Liede der Erwachsenen und dem Kinderliede in Franken.

1.
Nr. 237.

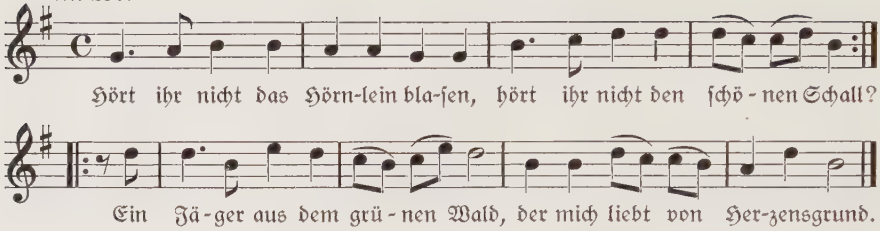


Dieses Kinderlied, dessen Text von Hoffmann von Fallersleben, die Melodie von Ferdinand Gumbert (geb. 1818)[2]) stammt, findet sich bei Ditfurth (II, 126) als Abschiedslied. Der Textanfang heißt dort: „Morgen reis' ich ab von hier und muß Abschied nehmen".

2. Zu dem bereits zitierten Kinderliede „Taler, Taler, du mußt wandern" (Nr. 235) findet sich bei Ditfurth II, 149 folgendes Seitenstück:

[1]) Böhme, „Deutsches Kinderlied" S. 469.
[2]) Siehe: „Enzyklop. der Mus.-Geschichte" von H. Ritter, Bd. 5, S. 131.

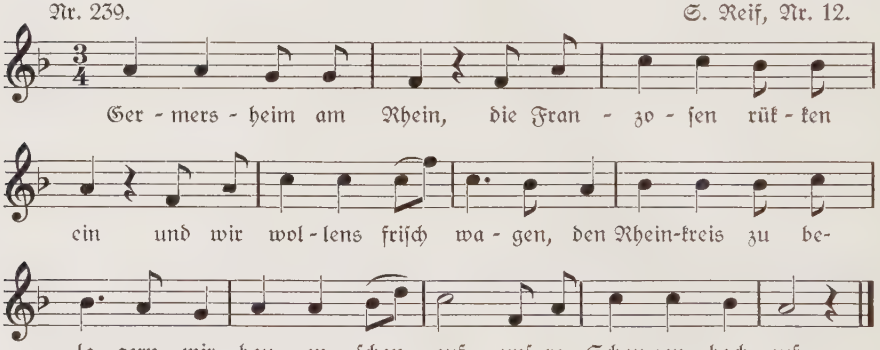
Nr. 238.



Die Melodie läßt erkennen, daß das Volkslied die Hartlinigkeit der Tonwiederholungen des Kinderliedes nach Möglichkeit zu umgehen sucht. Die Schleifen geben der Weise Weichheit, die Schlußbildung mit dem Ende auf der Terz ist inniger, gefühlvoller.

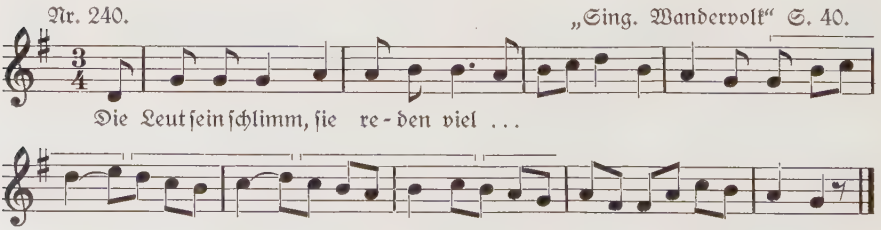
3. Eine Übernahme des Kinderliedes „Schlaf, Kindlein, schlaf“ (Nr. 231) weist das Volkslied „Germersheim am Rhein“ auf:

Nr. 239. S. Reif, Nr. 12.



4. Das Kinderlied „O Tannenbaum“ hat — besonders infolge seines natürlichen Anfanges Unterquint-Grundton-Terz — im Volkslied vielfache Übernahme gefunden. Die allbekannte Melodie findet sich bei Friedländer, „Kommersbuch“ Nr. 129 mit dem Vermerk „vor 1799“[1]). Wir bringen zunächst die Weise zu „Die Leut sein schlimm“:

Nr. 240. „Sing. Wandervolk“ S. 40.



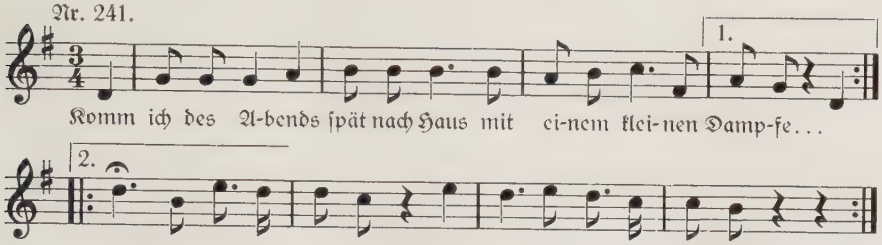
Der 1. Teil dieser Melodie ist unter dem Einfluß des Kinderliedes entstanden.

[1]) Vgl. auch: Böhme, „Altdeutsches Liederbuch“ Nr. 491.

b) Ein weiteres Beispiel bildet das Lied „Bei der Nacht“ („Singendes Wandervolk“ S. 23).

c) Eine klare Übernahme des Kinderliedes stellt folgendes Lied aus Seulbitz bei Bayreuth dar. Der Text ist höchst unschön und zweideutig, weshalb wir nur einen Versanfang folgen lassen.

Nr. 241.



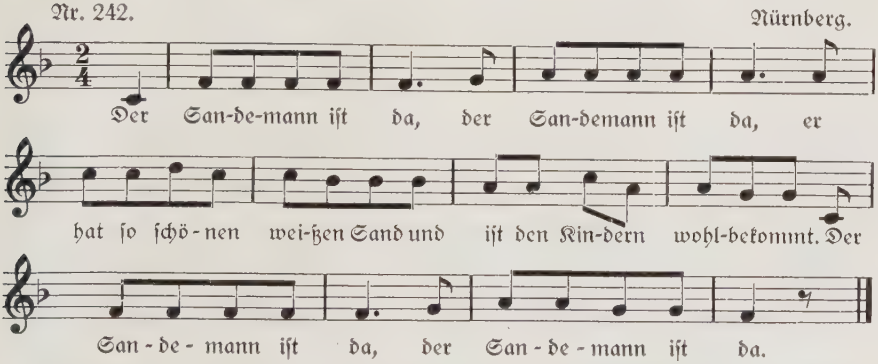
5. Das Kinderlied aus Nürnberg:

„Mei Mutter hot mi gschlong
mit an Büschela Besenreisig,
kanns ja gor net song,
wie mi mei Buckela beißt!“

ist dem Vierzeiler nachgebildet. Die Melodie deckt sich bis auf wenige Töne mit Nr. 166. Die Kinder hören solche Melodien bei einem ländlichen Aufenthalt und behalten sie. Dies ist um so leichter verständlich, als Vierzeiler und Kinderlied ganz nah verwandt sind.

6. Der Sandemann ist da.

Nr. 242. Nürnberg.



Zu diesem Liede bemerkt Friedländer[1]: „Vollständig finde ich das Lied zuerst in einem Manuskript der Berliner Bibliothek: Burschenlieder v. Ernst Th. Hch. Melzer, stud. jur., gesammelt zu Wittenberg 1808... Unsere Melodie steht erst spät notiert (unter anderem in „Orpheus und Kosmos“, Meißen 1830). Sie ist eine Volksweise des 18. Jahrhunderts und gehörte ursprünglich zu dem Liede: „Bei Hall ist eine Mühl“; noch jetzt wird sie im Volke zu den „Kirmesbauer“-Versen gesungen: Es fuhr ein Baur ins Holz“.

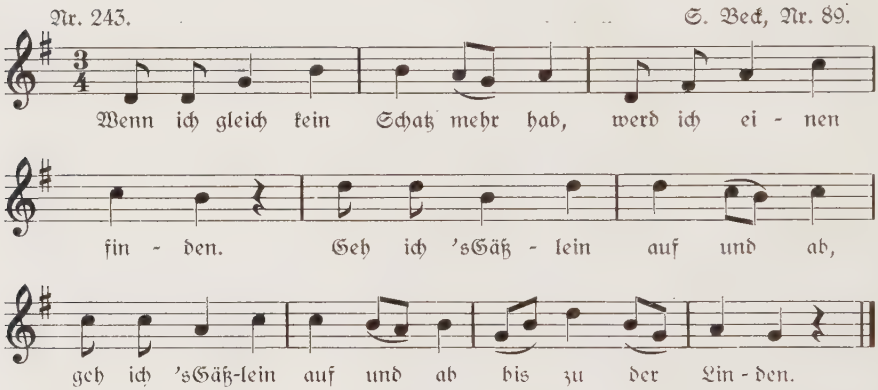
[1]) Friedländer, „Kommersbuch“ S. 203.

7. Erk teilt im „Deutschen Liederhort“ (Nr. 67) aus der Würzburger Gegend folgendes Lied mit, das auf die (unveränderte) Weise des „Winter, ade“ gesungen wird:

Schätzchen, ade!
Scheiden tut weh.
Weil ich denn scheiden muß,
so gib mir einen Kuß!
Schätzchen, ade!
Scheiden tut weh.

8.

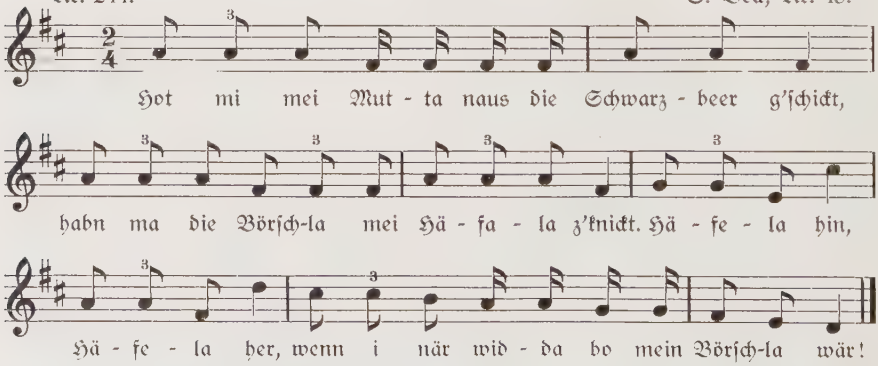
Nr. 243. S. Beck, Nr. 89.



Das Lied verwendet die gleiche Melodie wie das Kinderlied „Zwischen Berg und tiefem Tal saßen einst zwei Hasen“.

9.

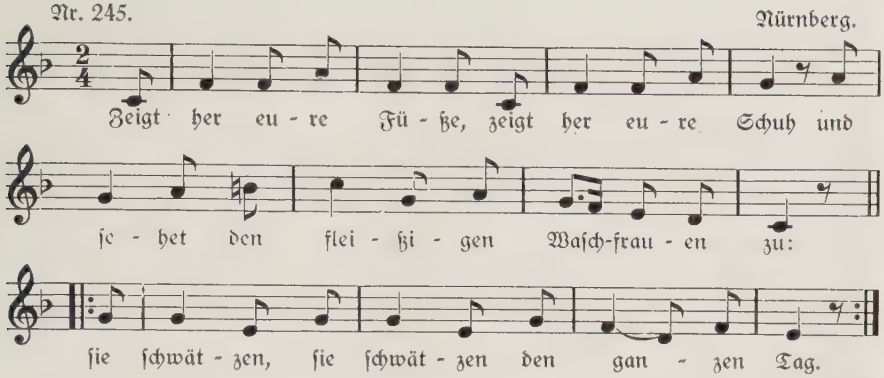
Nr. 244. S. Beck, Nr. 45.



Takt 5—8 sind eine Übernahme entweder aus dem Tanze der Großen: Eine Polka aus Nemmersdorf bei Berneck lautet fast notengetreu so; der Text dazu ist „Polka hin, Polka her, Polka is mei Zudelbär“; oder aus dem Studentenliede „Horch, was kommt von draußen rein“, wo sich die beiden Takte „Hollahi, Hollaho!“ mit den obigen Takten 5 und 6 decken.

10.

Nr. 245. Nürnberg.



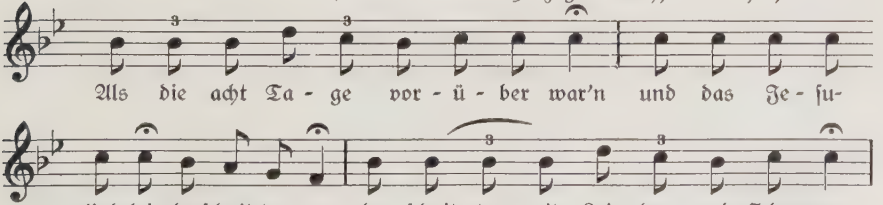
Das Kinderlied hält sich im ersten Melodieabschnitt genau an die Melodie des Marschliedes „Hinaus in die Ferne". Friedländer[1]) stellt dazu fest: „Text und Melodie stehen zuerst in der Zeitung für die elegante Welt, 31. März 1814, als „Marschlied für die freiwilligen Scharfschützen des Gesamthauses Schwarzenburg".

In diesem Zusammenhange sei auch auf das Lied „Ob ichs gleich ein Schäfer bin" Nr. 146 hingewiesen, welches mit „Alle Vögel sind schon da" in melodischem Zusammenhang steht.

So besteht ein stetiger Austausch, ein inniger Zusammenhang — inniger, als man gemeinhin annimmt — zwischen dem Liede der Erwachsenen und dem der Kleinen. So sagt Wehrhan[2]), daß das weitverbreitete „Mariechen saß auf einem Stein" ursprünglich ein Volkslied gewesen sei und erst „allmählich zu einem Kinderlied geworden ist". Es wäre darum höchste Zeit, die seit Jahrhunderten dem Kinderliede gegenüber gezeigte Gleichgiltigkeit aufzugeben und die spärlichen Reste desselben zu sammeln. Die gemeinsame Betrachtung von Kinderlied und Volkslied würde manche wertvolle Ergebnisse zeitigen.

Zum Abschlusse dieses Teiles wollen wir ein höchst interessantes Lied mitteilen, das seine melodische Beziehung (insbesondere) zur katholischen Kirchenmusik nicht verleugnet und darum sicher hohes Alter besitzt[3]):

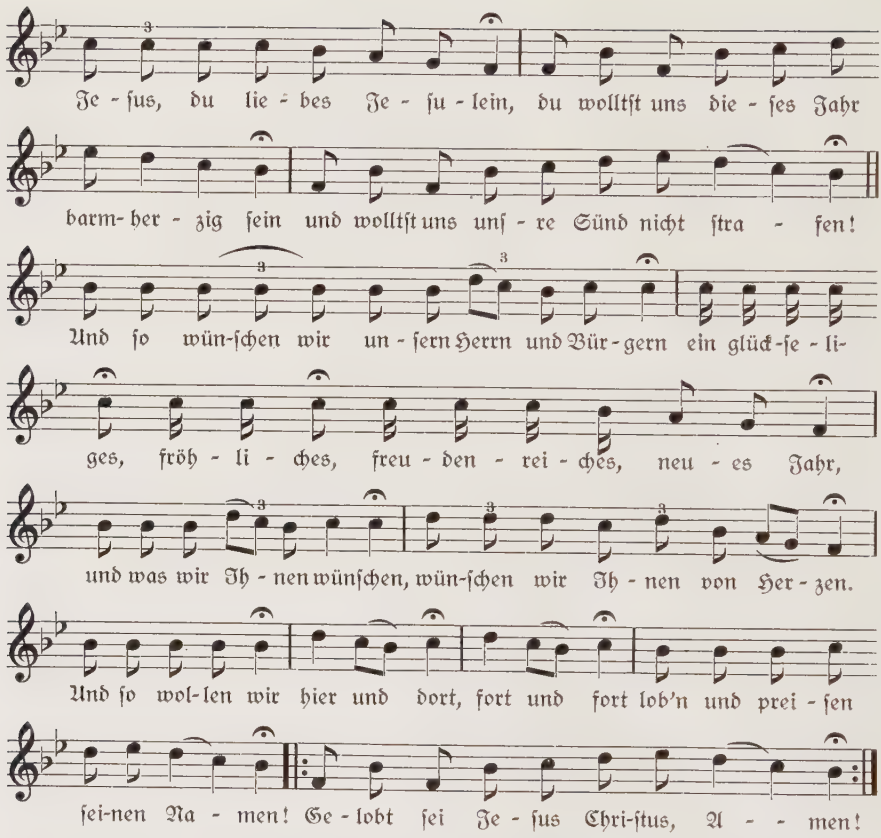
Nr. 246. Herzogenaurach, S. Böhm, Nr. 4.



[1]) Friedländer, „Kommersbuch" S. 195.

[2]) Wehrhan, „Kinderlied und Kinderspiel" S. 110.

[3]) Das Lied konnte man noch vor 3 Jahren hören. In der Silvesternacht zogen junge Leute von Haus zu Haus, diesen Wunsch singend.



Hiſtoriſches im fränkiſchen Kinderlied.

Das Kinderlied hielt von jeher gerne geſchichtliche Ereigniſſe feſt. Leider können wir der reizvollen Aufgabe, die Liedtexte daraufhin zu unterſuchen, infolge des geringen Materials, das wir beſitzen, nur oberflächlich nachkommen, wollen uns aber gerne verpflichten, dieſe Frage ſpäter eingehender zu beantworten.

Wendiſche Einflüſſe ſind im Volks- wie Kinderlied von heute kaum mehr nachweisbar. Zweifelsohne jedoch handelt es ſich bei dem in früheren Jahren in der Stadt Hof üblichen „Pomwitzeltanz“ um wendiſches Gebrauchstum (ſ. Böhme, „Geſchichte des Tanzes“ S. 178).

Von kindlichen Spielen und Liedern mögen viele bis ins Mittelalter zurückreichen:

So iſt das in Oberfranken und auch anderswo noch gebräuchliche Spiel „Fürchtet ihr euch nicht vor dem ſchwarzen Mann“ ein Überreſt der Toten- und Peſttänze (Wehrhan, „Kinderlied und Kinderſpiel“ S. 111/112).

Das „Sautreiben“ (Nemmersdorf b. Berneck) entwickelte ſich wie das „Plumpſackſpiel“ aus einem Ballſpiel (letzteres über ganz Franken ver-

breitet). Der Plumpsack war ein an einer Schnur befestigter Ball. „In Glossen des Klosters von Reichenau, die aus dem 13. Jahrhundert stammen, wird das Plumpsackspiel unter dem Namen „Gurtulli trag ich dich“ als Knabenspiel beschrieben“ (Wehrhan, ebenda S. 61).

Ebenso war das „Talersuchen“ ursprünglich ein Ballspiel. Dies beweist unser Beispiel Nr. 235a, in welchem das Wort „Ball“ scheinbar vollkommen zusammenhanglos vorkommt.

„Das Spiel „Blinde Kuh“ kennen schon Fischart, Geiler von Keisersberg und selbst der Weißenburger Mönch Otfrid... Auch die Griechen kannten es unterm Namen „Blinde Mücke“ (Wehrhan, ebenda S. 67)“.

Sehr alt ist auch das Spiel „Wappen oder Schrift“, bei welchem mittels eines Geldstücks die Auslosung der Spieler vorgenommen wird.

Böhme (Deutsches Kinderlied) bezeichnet die Spiele „Es regnet auf der Brücke“ und „Wir wollen durch die Brücke fahren“ (beide in Oberfranken zu Hause) als auf den altgermanischen Mythos zurückgehend.

Über den „Graf von Luxenburg“ äußert sich Wehrhan (ebenda S. 161) also: „Von einem Grafen von Luxenburg, wir wissen nicht, von welchem, sang man noch in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Vielleicht darf man an einen französischen Marschall aus der Zeit Ludwig XIV. denken, der so verschwenderisch war, daß man Wunderdinge von ihm erzählte, und der der Sage nach dem Teufel seine Seele verschrieben hatte“.

Zahlreiche Kinderreime aus Franken beziehen sich auf historische Personen oder Begebenheiten:

Wie hieß Kaiser Karolus sein Hund?
Also hieß Kaiser Karolus sein Hund.
Wie hieß der Hund?
„Lirum, larum, Löffelstiel,
wer nichts kann, der kann nicht viel“

findet sich nach Wehrhan schon in der Geschichtsklitterung des Fischart.

Eppelein und Dr. Luther sind beliebte Wörter zur Bildung von Abzählreimen.

Die Schwedenzeit des 30jährigen Krieges spiegelt sich wieder in folgenden Versen:

Die Schweden sen kumma,
habn alles mitgnumma,
habn die Fenster neigschlogn,
habns Blei davon trogn,
habn Kugeln draus gossn
und die Bauern derschossn.

Böhme[1]) gibt dazu den Bescheid: „Dieses sog. Schwedenlied mag im 30jährigen Kriege entstanden sein, aber auf Grund eines alten Frühlingsrufes der Kinder in Süddeutschland“.

[1]) Böhme, „Deutsches Kinderlied“ S. 344.

Der folgende Abzählreim aus Neustadt a. A. dürfte 1813 aufgekommen sein. Er besingt den Untergang der französischen Armee in Rußland:

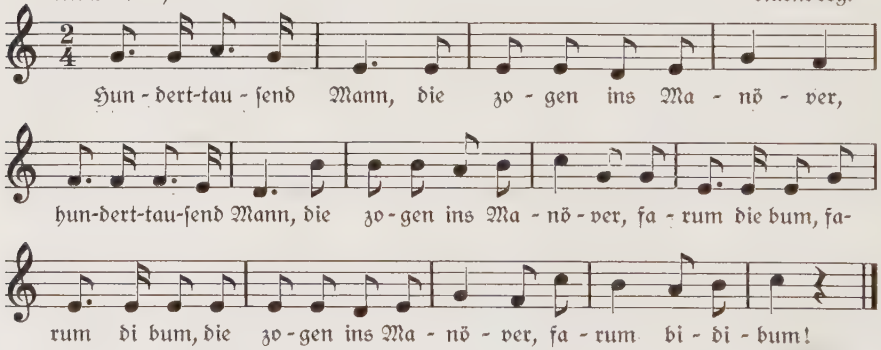
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
wo sind die Franzosen geblieben?
Zu Moskau im tiefen Schnee,
da schreien sie alle: Juchhe!

Daß die Kinder auch heute noch bedeutende Personennamen oder wichtige Ereignisse als Anlaß zu neuen Versbildungen benützen, beweist ein Abzählreim aus Trennfurt b. Klingenberg am Main:

Ruß geht durch,
Hindenburg
haut dich aus
und du bist draus.

Mehr noch als die Spiele und Reime interessieren uns die Melodien einiger geschichtlicher Lieder, die sich im Laufe der Zeit in der Kinderwelt einbürgerten. Es liegen uns zwei Marschlieder vor, die — ursprünglich von Erwachsenen gesungen — von den Kindern übernommen wurden:

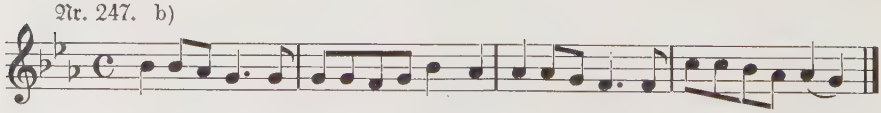
Nr. 247. a) Nürnberg.



Jöde[1]), der die gleiche Melodie notiert, bemerkt hierzu:

„Neueres Kinderspiel. Ursprünglich Soldatenlied. Als solches in Lewalters deutschen Volksliedern in Niederhessen (1891, II Nr. 4), der es so aufzeichnete, wie es im Artillerie-Regiment in Kassel gesungen wurde. Melodie und Text fast gleich den unsrigen, nur geringe Unterschiede. Nach Lewalters Angaben findet sich das Lied in seiner Sammlung zuerst". Hierbei ist besonders auf die ausgezeichneten Ausführungen Tapperts in „Wandernde Melodien" S. 53 bis 55 (1889) hinzuweisen, wonach unser Lied eine Nachbildung der polnischen Oppositions-Hymne „Polens Gebet" ist. Die dort angeführte Melodie lautet:

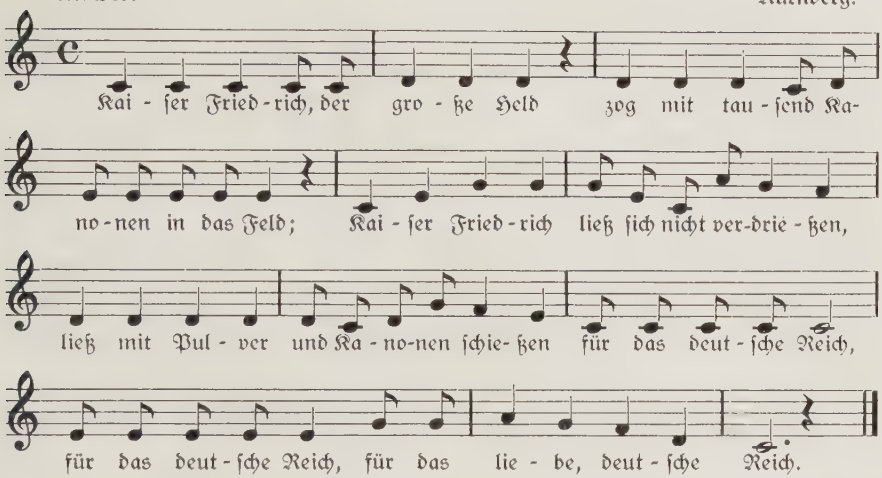
Nr. 247. b)



[1]) Jöde, „Ringel, Rangel, Rosen" Nr. 50.

Aus dem geschichtlichen Abriß sollen folgende Zeilen genügen: „Kaiser Alexander I. zu Ehren nach 1815 ins Kirchengesang- und Gebetbuch aufgenommen, dann bei schwerer Leibes-, Freiheits- und Geldstrafe durch ganz Polen verboten....“

Nr. 248. Nürnberg.



Das Lied ist neueren Datums. Gemeint ist jedenfalls Kaiser Friedrich III. Die Entstehungszeit dürfte 1888/89 sein. Das Ganze ist eine Rückerinnerung an den Krieg 1870/71. (Literatur hierzu konnte nicht ermittelt werden.)

Schlußbetrachtung.

Anschließend an die beiden letzten Lieder, insbesondere an „Hunderttausend Mann“ wollen wir kurz auch das Kapitel „Kunstlied im Kinderlied“ streifen.

Wir haben bereits bemerkt, daß insbesondere durch die Kindergärten eine Menge von Kunstmelodien — dies sicher nicht zum Segen — in das Kinderlied kamen. Im Anhang III b 2. haben wir, soweit uns dies möglich war, die Lieder bezeichnet, die zu den Kunstliedern zählen. Das moderne Kind, das schon in früher Jugend Schlagermelodien nachsingen lernt, wendet sich wie der Erwachsene mehr und mehr von den alten Liedern ab. Die Schuld an der Tatsache, daß auch das Kinderlied ein Bild des Verfalls zeigt, trifft zuvörderst die Erwachsenen. Dem Volke geht allmählich die Gemütstiefe verloren — eine gewisse Schnoddrigkeit greift um sich.

Das Kinderlied ist landschaftlich kaum verschieden. Es ist gemütvoll, aber nicht gefühlsbetont, wie etwa das neuere Volkslied in Franken. Das Kinderlied kennt nicht die sentimentalen Tonschritte der üb. 4 und der verm. 5, nicht die großen Tonsprünge, nicht den sinnlichen Affekt. Seine Linien sind in Parallele zu setzen zur Kinderzeichnung, die ebenfalls von einer Naturstufe Zeugnis gibt. Das Kinderlied ist einstimmig, es weiß nichts vom

harmonischen Zusammenklang — wie etwa die Kinderzeichnung die Farbe und das Körperhafte der Perspektive noch nicht berücksichtigt, nicht berücksichtigen kann. Harmonisches Zusammenklanggefühl wie perspektivisches Schauen sind schon eine höhere Stufe: die durch die Erfahrung gewonnene Kulturstufe. Naturvölker geben sich in ihren musikalischen wie zeichnerischen Äußerungen ganz ähnlich wie das Kind. Man kann das „Flächenhafte" der Kinderzeichnung auch an der Kindermelodie nachweisen. Die Vierzeiler stehen melodisch den Kinderweisen am nächsten. Auch sie sind Naturstufeäußerungen. Sie sind denkbar einfach gebaut, sind einstimmig und ohne sentimentale Gefühlsbetonung. Auch vermeiden sie die rührseligen Tonschritte.

Welcher Reichtum an Gemüt im deutschen Kinderliede steckte, beweist die Sammlung „Des Knaben Wunderhorn". Vieles aus jenen frühen Zeiten ist heute verschwunden, manches hat sich da und dort noch erhalten, um ebenfalls allmählich in Vergessenheit zu geraten. Wollte man doch endlich auch diesem bisher so sehr vernachlässigten Zweig der Volksdichtung, dem Kinderlied, mehr Aufmerksamkeit zuwenden, man würde durch manch herrliche Texte und Melodien entschädigt werden! Denjenigen aber, die solches bezweifeln, möchten wir folgende, noch heute in Herzogenaurach lebendige Verse mitteilen:

Es kommen drei Engel vom Himmel geflogn:
Der erst Sankt Thoma,
der bringt den Kindern sein Noma;
der zweit, der zweit Sankt heilig Matrei,
der bringt den Kindern sei täglich Spei;
der dritte, der dritte Sankt Gabriel,
der bringt dem Kind sei Leib und sei Seel.
Wir haben ein kleines Kindlein gefunden,
das war von Gold und Silver umwunden.
Wir wünschen den Herrn einen gedeckten Tisch[1]),
auf jeder Spitz einen gebackenen Fisch[1]),
in der Katt drei Kannela Wein,
da solln die Gvotterleit lustig sei.

[1]) Diese beiden Zeilen finden sich auch in „Des Knaben Wunderhorn" im „Sterndreherlied". Sie lauten dort:

„Wir wünschen dem Herrn einen goldenen Tisch,
auf jeder Eck einen gebackenen Fisch."

V. Schlußwort.

Das fränkische Volkslied von heute bietet ein absterbendes, verblassendes Bild, das selbst seinen letzten Glanz nur noch kurze Zeit behalten wird. Es ist nicht sehr alt und reicht über das Jahr 1700 nur selten zurück. Seine Verankerung liegt im Harmonischen und hier vorzüglich im neuen Dur, welches sich gleich dem Moll um jene Zeit aus den Kirchentonarten loslöste. In der Folgezeit übernimmt das Volkslied allgemein Melodien aus der Kunstmusik und speziell aus der Volksoper — noch während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Volkslied macht den Wandel der Stile mit, es nimmt barocke, aufklärerische und später ganz besonders romantische Züge an, es durchläuft also dieselben Kulturepochen wie die Kunstmusik. Die romantischen Züge haften dem heutigen fränkischen Volkslied noch an, doch sind dieselben stark ins Sentimentale, Rührselige verzogen. Aus dieser Tatsache ist das Vorhandensein einer gewissen Dekadenz nicht wegzuleugnen. Mit diesem weichlichen Ausklang wird das Volkslied absterben. (Die Ursachen des Niedergangs sind oben bereits festgestellt.) Insbesondere die in der Gefolgschaft der steigenden Kultur stehenden Kunstlieder haben allmählich Volkslied, Tanzmelodie und sogar Kinderlied verseucht und tragen wesentlich dazu bei, daß das alte Volkslied mehr und mehr verschwindet.

Die fränkische Melodie ist nicht episch, sondern vorwiegend lyrisch. Aus ihr spricht große innere Wärme, starkes Gefühl, Freude am Klang. Die Töne der Melodie reihen sich in weicher Formung aneinander; sie fließen dahin wie die fränkischen Wasser: ruhig und in lieblicher Gelassenheit, nicht wild über Stock und Stein springend wie die schäumende Ache des Gebirges. Die fränkische Landschaft mit dem bunten Wechsel ihrer Oberfläche, mit ihren zarten weichen Linien spiegelt sich in den Liedern wieder. Und O. Schell[1]) gibt dem Franken das beste Zeugnis: „Das von den Franken bewohnte gebirgige Terrain, oft in welliges Hügelland übergehend, die Wälder und Wiesen, die anmutigen Flußufer und nicht zuletzt die sonnigen Rebenhänge haben die Franken für das Schöne empfänglich gemacht. Dazu kam bei ihnen eine starke Einbildungskraft, großes Gestaltungsvermögen: alles in allem eine zu sonniger Lebensfreude und „poetischem Schaffen" geeignete Volksnatur. Darum gedieh das Volkslied zu allen Zeiten ganz besonders an den Ufern des Mittel- und Niederrheins, des Mains. Anders ist es zwar „in den rauhen Bergländern, welche an diese von fröhlichem Leben wiederhallenden Tälern grenzen". Betrachten wir die Volkslieder genauer, so müssen wir B. Widmann[2]) recht geben, wenn er sagt: „In den deutschen Volksliedern spiegelt

[1]) O. Schell, „Das Volkslied" S. 63.
[2]) B. Widmann, „Geschichtsbild..." S. 6.

sich der unergründliche Dualismus des deutschen Wesens am wunderbarsten ab. Unser Volkslied atmet ebensoviel freieste, keckste Lebenslust als Melancholie."

Melancholie und Lebenslust sind auch dem fränkischen Volksliede eigen. Es mag vielleicht sein, daß erstere ein wenig überwiegt — bei dem etwas südlicher wohnenden bayrischen Nachbarn ist das umgekehrt — angesichts der Tatsache aber, daß alle seine Lieder in der freudigeren Durtonart stehen (das Mollempfinden mangelt ihm vollends), darf man doch den „optimistischen Grundton der Volksdichtung" (Böckel, „Psychologie der Volksdichtung" S. 216) unterstreichen.

Die fränkischen Volkslieder zeigen einen hochentwickelten Stand. Sie sind nicht alle altes Volksgut, nicht primitiv — es steht eine gewisse lange Kunstvergangenheit dahinter. Sie zeigen ein reiches Gemüt, das mit Hilfe eines gewissen Kunstverstandes den Stoff musikalisch formt. Der Franke hat große Freude am apparten Klangbild. Seine Melodien weisen eine gewisse Gepflegtheit auf. Der Blick für das Groteske fehlt ihm, das Gemüt ist bei ihm die Hauptsache. Die jetzigen Formen der fränkischen Volkslieder sind stark künstlerisch behandelt, technische Dinge sind in Form und Aufbau nachweisbar. (So sind Sequenzen immer ein Zeichen davon, daß ein gewisser Kunstverstand seine Hand im Spiele hat.)

Die musikalischen Linien zeigen nicht große Spannweiten, aber sie sind geschmackvoll gebaut. Der Franke ist nicht derb-originell wie etwa der Bayer, der ihm in musikantischen Dingen überlegen scheint, er liebt das intime, fein aufgebaute Bild, er hat eine Vorliebe für weiche Stimmungen, für zarte Lyrik. Im neueren Liede allerdings zerfließen diese weichen Stimmungen allzuoft in Sentimentalität. Die lyrische Veranlagung teilt der Franke mit dem Unterschwaben. (Das Fachwerkhaus beider weist nahe Verwandtschaft auf.)

Die vielen Schleifen, die der Franke an seinen Liedern anbringt, entsprechen seiner Neigung zur Verzierung, zur Ornamentik, welche auch die fränkische Volkskunst feststellt.

Das fränkische Volkslied ist stark zurechtgesungen eben durch die starke und reiche Eigenart des Volksstammes. Man wird kaum einen anderen Volksstamm auffinden, dessen Volkslied nur annähernd so variantenreich wäre als das des Franken. Reiche Phantasie, lebendiges Gestaltungsvermögen!

Melodieeinheiten zu 3 Takten finden sich im fränkischen Volksliede fast gar nicht. Die wenigen Fälle sind auf bayrische oder schwäbische Melodien zurückzuführen. Der Franke liebt Klarheit im Aufbau; 2-, 4-, 6-taktige Phrasen bevorzugt er, woraus eine gewisse ästhetische Veranlagung, Aufgeklärtheit, Kultur spricht. Gegenüber den Tänzen der Oberpfälzer ist sein Tanz klar viertaktig. Da gibt es keine Überraschungen im Rhythmus, alles verläuft in ruhiger Ebenmäßigkeit.

Die Stärke des Franken liegt am wenigsten in der Tanzmelodie, die — wie der Tanz selbst — von geringer Eigenart ist.

Seine Klangfreudigkeit entspricht einem vorherrschenden Charakterzug: Freude am Leben und Freude am Genuß. Unzählige Lieder geben dem Ausdruck. Wir lassen einen Vers aus der Rheinpfalz folgen (H. W. Nr. 257b):

Wer Äpfel schält und ißt sie nicht,
bei Mädchen steht und küßt sie nicht,
beim roten Wein und schenkt nicht ein,
das muß ein rechter Simpel sein!

Sangesfröhlichkeit und starke künstlerische Veranlagung sprechen aus den fränkischen Melodien sehr deutlich. Nicht bloß die übergroße Anzahl derselben, auch ihre Verarbeitung, die Übernahmen aus dem Kunstlied u. a. zeugen dafür. Überschäumende Lebensfreude spiegeln die Tanz- und Schlumperlieder wieder, tiefen Lebensernst die Balladen. Religiösen Sinn, tiefgewurzelte Frömmigkeit verraten die ehemals sehr zahlreichen geistlichen Volkslieder, die sich heute nur noch selten in katholischen Gegenden finden. (Es muß gesagt werden, daß die kultur- und traditionserhaltende Tätigkeit der katholische Kirche dem Volksliede sehr zu gute kam.) Ein reiches und tiefes Gemütsleben bezeugen die Lieder in Anschluß an Jahreszeiten, kirchliche und weltliche Feste. Seine Arbeitslust bekunden die Lieder bei der Arbeit wie die eigentlichen Berufslieder: Bauer, Bergmann, Weber, Fuhrmann. Und alle stimmen gerne das Lied von der Zufriedenheit an. Daß der Franke Geselligkeit liebt, davon geben ebenfalls zahlreiche Lieder Zeugnis. Naives, reines Empfinden spricht aus der Übernahme von Kindermelodien ins Volkslied. Der Franke hängt auch an der Vergangenheit, wie seine geschichtlichen Lieder, die kriegerische Begebenheiten u. a. schildern, dartun. (Im Liede selbst hat er jedoch keine starke Überlieferung.) So fröhlich er beim Tanze sein kann, so melancholisch ist er, wenn er in „Stimmung" gerät. Da zeigt sich sein weiches Gemüt, welches sich gerne in sentimentalen Liedern ergeht. Da läßt er seinem Gefühle freien Lauf, was aus der vielfachen Anwendung von Schleifen und anderen melodischen Wendungen ersichtlich ist. Er kennt aber auch die religiöse Stimmung und singt auch Lieder, in denen er sich auf sich selbst besinnt, in denen er innere Einkehr hält. Am meisten jedoch bewegt ihn die Liebe, und es ist wohl der weitaus größte Teil aller seiner Lieder, der ihr gewidmet ist. Hierin zeigt sich sein tiefes und reiches Gemüt am deutlichsten.

Die Melodien verraten eine starke künstlerische Gestaltungskraft. Sie sind dem Wesen des Franken entsprechend unkompliziert, klar und weich geformt. Die regelmäßigen Bildungen der fränkischen Melodien lassen auf einen klardenkenden Kopf schließen. Terzschluß und Überschlag deuten auf Klang- und Lebensfreude.

Diese stark künstlerische Veranlagung des Franken stellt auch die Volkskunst[1]) fest: „Bei aller ihrer Mannigfaltigkeit, die sich ergibt, liegt das Einende wohl in der gesellschaftlichen Kraft des Franken. Die geschlossene

[1]) „Deutsche Volkskunst; Franken" S. 8 u. 9.

Siedlung ist deshalb die Regel, die Einöde ... eine Ausnahme, die auf fremde Stammeseinflüsse schließen läßt. Alle Formen der ursprünglichen Siedlung... haben entweder von vornherein das Streben nach räumlich architektonischer Ordnung oder dieses tritt im Lauf der Zeit hinzu, das dann in besonderen Fällen unter dem Vorbild der Städte bis zu einem gewissen Grade ein auch künstlerisch bewußtes wird."

Wir haben bereits eingangs erwähnt, daß das Volkslied eines Volksstammes in dem Sinne, wie wir es versuchten, noch nicht betrachtet wurde. Diese Untersuchungen haben teilweise zu interessanten Ergebnissen geführt, die an Bedeutung noch gewinnen können, wenn sie mit Beobachtungen gleicher Art bei anderen Volksstämmen verglichen werden. Böckel[1]), der große Kenner des Volksliedes, schätzt solche Betrachtungen für wertvoll: „Man gewinnt deshalb aus der Volksdichtung unzweifelbare und wertvolle Beiträge zur Seelenkunde der Naturmenschen. Eigenart und Landesart verleugnen sich auch hier nicht: so läßt sich an der Leidenschaftlichkeit sehr wohl der Breitengrad erkennen, unter dem manches Lied entstanden ist".

Das fränkische Volkslied befindet sich im Absterben. Dieser Prozeß vollzieht sich umgekehrt der Entwicklung der Kultur.

Über das Verschwinden der alten und das Zurechtsingen der Volkslieder hatte der Philosoph Hegel (in seiner Ästhetik über das Volkslied)[2]) noch eine von der unseren abweichende Anschauung: „Dies Blumenfeld erneuert sich in jeder Jahreszeit, und nur bei gedrückten, von jedem Fortschritt abgeschnittenen Völkern, die nicht zu der neu belebten Freudigkeit des Dichtens kommen, erhalten sich die alten und ältesten Lieder". Die Tatsache, daß die fortschreitende Kultur die alten Volkslieder verdränge, gibt auch er bereits zu; eine andere Frage aber ist die der „Erneuerung des Blumenfeldes". Hierin sind wir in Ansehung der Weiterentwicklung des Volksliedes im 19. Jahrhundert im allgemeinen und der Beobachtungen am fränkischen Volkslied im besonderen zu einer pessimistischen Anschauung gelangt: daß dieses Blumenfeld immer kärglicher bestellt ist und daß seine letzten Blüten durch den rauhen Hauch der Kultur bald vernichtet sein werden.

Was bleibt zu tun übrig? Wir können und wollen den Fortschritt der Kultur nicht hemmen. Wir wollen aber auch nicht — die Hände im Schoß — zusehen, wie das Volkslied allmählich verschwindet. Dem deutschen Volke ginge damit unendlich viel verloren, vor allem ein Mittel zur Pflege des Gemüts. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Kunst sich von dieser Pflege immer mehr abwendet, daß Kunst und Volksempfinden einen sehr weiten Abstand haben und daß dem deutschen Volke allmählich das Gemüt verloren

[1]) Böckel, „Psychologie der Volksdichtung" S. 261.
[2]) Waldau, „Böhmische Nationaltänze", Bd. 1, S. 11.

zu gehen droht. Damit aber würde der Deutsche ein wichtiges Stück seiner Eigenart entbehren. Wir dürfen weiter nicht vergessen, daß wir im Volksliede das einigende Band sehen müssen, das alle verwandten Volksstämme, wie Österreicher und Deutsche im großen und den Volksstamm selbst, den Gau, die Gemeinde, die Familie im kleinen zusammenschloß. Wie notwendig ist darum die Pflege des Volksliedes! Es wäre nur eine natürliche Sache, wenn sich die Regierungen im Interesse des Volkstums um die Förderung des Volksliedes annehmen würden. Es wäre eine vordringliche Angelegenheit, alles noch zu erreichende Volksliedergut zu sammeln.

Wir wollen mit einem Worte Otto Schells[1]), das uns sehr beherzigenswert dünkt, schließen:

„„Das Volkstum ist der Völker Jungbrunnen". Wenn diese Erkenntnis mehr und mehr reift in allen Schichten unseres Volkes, oben und unten, bei Regierungen und Regierten, dann wird dieser Jungbrunnen seine lebenspendenden und immer sprudelnden Ströme neu befruchtend über die deutschen Gaue ergießen. Und unter diesen wird das Volkslied einer der nachhaltigsten und fruchtbringendsten sein. Dieses Verständnis muß unserm Volke immer und immer wieder nahe gebracht werden durch Schrift, Wort und Gesang. Die Volkslieder müssen wieder gesungen werden; dann öffnen sie ihre wunderwirkenden Blüten; dann kehrt das Volk zurück zum gesunden Empfinden, zur Natur, der allbelebenden Mutter aller Völker".

[1]) O. Schell, „Das Volkslied", Vorwort S. VI.

Anhang I.

Geschichtliche und kulturgeschichtliche Anmerkungen zu einigen der verwendeten Melodien.

1. „Ach, wie ists möglich dann". Friedländer, Volksliederbuch für gem. Chor II, 389 und 390; Anm. S. 823: „Die Melodie dieses sog. „thüringischen Volksliedes" rührt nicht von Louis Böhner oder Friedrich Lux her, wie immer behauptet wird, sondern von Friedr. Kücken, der es für eine Singstimme mit Klavierbegleitung setzte". Friedr. Kücken, 1827 (1810—1882). Vgl. auch ebenda Melodie 390 und J. Meier, Kunstlieder im Volksmund, S. 3.
2. „An der Saale hellem Strande" (Nr. 145). Friedländer, Volksliederbuch für gem. Chor I, 157; Anm. S. 756: „1826 in einer schönen Sommernacht auf einem Tisch der Rudelsburg (bei Kösen) geschrieben", heißt es beim Dichter, der das Lied zuerst 1830 in seinem „Skizzenbuch" veröffentlichte. Der damalige Student, ein geborner Stettiner, war später vielseitig als Kunstschriftsteller, Dichter, Zeichner und Komponist tätig und wurde zuletzt Referent für Kunstangelegenheiten im Preuß. Kultusministerium. Die Melodie gehörte ursprünglich zu dem Liede „Heute scheid ich". Fesca, ein geschätzter Violinist, wirkte als Konzertmeister in Leipzig, Oldenburg, Kassel, Wien und seit 1815 in Karlsruhe".
3. „Der Jäger in dem grünen Wald" (Nr. 72). Anm. in der Sammlung Beck: „Eines der jetzt noch beliebtesten, über ganz Deutschland verbreiteten Volkslieder. Text aus Berneck-Goldkronach. Für „strahlenauges" begegnete „strahlloses, streuloses, treuloses". Welches die ursprüngliche Form war, ist nicht festgestellt. (Stralauer?)"
4. „Drunten im Unterland" (Nr. 64). Friedländer, Volksliederbuch I, 158; Anm. 756: „Die Melodie dieses typischen Tanzliedes gehörte ursprünglich zu dem Volkslied „Draußen im Schwabeland wächst a schöns Holz". Den neuesten Text dazu schrieb infolge einer Aufforderung Fr. Silchers der junge Tübinger Seminarist Weigle, der später als Missionar in Mangelare in Indien starb".
5. „Du, du liegst mir im Herzen" (S. 190). In ganz Franken als Tanzlied verbreitet. Friedländer, Volksliederbuch II, 422; Anm. S. 826: „Text und Weise um 1820 in Norddeutschland entstanden. Vgl. Erk-Böhme II, 404 und J. Meier, K. i. V., S. 62. Die Tanzweise mit ihrer altväterlich-drolligen Treuherzigkeit hat in den weitesten Kreisen Verbreitung gefunden". Nach „Allgem. ill. Enzyklop. der Mus.-Geschichte von H. Ritter", Bd. 5, S. 131 stammt dieses Lied von Karl Eduard Pax (1802—1868), zuletzt in Berlin.
6. „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus" (Nr. 144). Friedländer, Volksliederbuch I, 220; Anm. S. 762: „Ewiges und unzerstörliches Lied des Scheidens und Meidens" schreibt Goethe 1806 über den Text, und über die Weise Joh. Fr. Reichardt 1782: „Sie ist mir eine der allerschönsten Volksmelodien, die ich kenne". Vgl. Erk-Böhme II, 560. F. van Duyse I, 750: ...Die Melodie ist seit 1770 verbürgt, aber wahrscheinlich sehr viel älter. In der Kunstmusik begegnet sie uns 1820 in der Ouverture in Peter v. Winters Oper „Der Sänger und der Schneider" und 1824—1827 in Schuberts Walzern, op. 127. Der Beginn ist eigentümlicherweise identisch mit dem des typisch philisterhaften „Großvatertanzes" (Als der Großvater die Großmutter nahm), der 1825 von L. Spohr in einem Festmarsch in D-Dur, 1829 von R. Schumann in den Papillons op. 2, später im Karneval op. 9 und noch 1905 von

E. Wolf-Ferrari in „Die neugierigen Frauen“ benutzt worden ist...“ Vgl. auch Ditfurth II, 240.

7. „Es wollt ein Mädchen in der Früh aufstehn“ (Nr. 100). Sammlung Beck; Anm.: „Melodie 1 aus Markt-Bergel bei Windsheim, Melodie 2 aus Markt-Neuhof bei Markt-Erlbach. Ein in ganz Deutschland verbreitetes altes Lied. Für „Brombeern“ findet sich auch Braunbeern, Erdbeern usw.“

8. „Es wollte sich einschleichen“ (Nr. 95). Friedländer, Volksliederbuch II, 439; Anm. S. 827: „Quellen: H. W. I, 172; Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel 111; Krapp, Odenwälder Spinnstube S. 84; Meisinger, Volkslieder aus dem bad. Oberland S. 48; Gg. Thierer, Heimatsang, Lieder und Weisen von der Schwäbischen Alb, 1913, S. 29. — Das in den letzten Jahren viel gesungene Lied wurde namentlich durch die „Wandervögel“ verbreitet. Öfter lautet der Anfang „Ich hört ein Vöglein locken“ oder „Was batt (nützt) mich all mein Lieben“ (Marriage S. 139)“. Hierher auch die Nr. 11 der Beckschen Sammlung mit dem Text: „Die Folgen meiner Tränen“. (Aus einem geschriebenen Liederbuch aus Schleifhausen.)

9. „Gestern abend wohl in stiller Ruh“ (Nr. 91). In ganz Franken noch gerne gesungen. Lit.: Guido Hartmann, Aus dem Spessart S. 48; Ditf. II, 167. Anm. in der Sammlung Beck: „Beliebtes, weit verbreitetes Lied, in dieser Fassung aus dem Spessart. Als Verfasser wird J. Chr. Rost (1743) angegeben; doch kann auch eine Gedichtsammlung vom Jahre 1695 in Betracht kommen (Marriage a. a. O., S. 118). Text vielfach verändert und entstellt. Adam Wolf, Volkslied aus dem Egerlande, Eger 1869, S. 16“.

10. „Ist alles dunkel“ (Nr. 155). Friedländer, Volksliederbuch I, 250; Anm. S. 768: „Das seit 1850 nachweisbare Volkslied wird in allen Gegenden Deutschlands gesungen, oft mit dem Anfange „Mir wird so traurig“. Vgl. Erk-Böhme II, 496... Zu der großen Beliebtheit des Liedes, besonders im Heere, hat der Kehrreim „woran ich meine, woran du deine, woran er seine Freude hat“ beigetragen, der unwiderstehlich zum Mitsingen einlädt. (Im Jahre 1808 zitierte Brentano: „Was batt (nützt) mich ein schöner Garten, wenn ich nichts darinnen hab“.) Vgl. auch Marriage S. 105—107.

11. „Jetzt gang i ans Brünnele“ (Nr. 63). Friedländer, Volksliederbuch II, S. 830; Anm. S. 474: „Die vorliegende schwäbische Fassung steht nach Text und Melodie in Silchers XII Volksliedern f. 4 Männerst. 1. Heft, Nr. 4 (1826), doch ist das Lied schon 1780 in Hessen bezeugt (Erk, Liederhort S. 205)“.

12. „Nun ade, du mein lieb Heimatland“ (Nr. 141). Friedländer, Volksliederbuch I, 228; Anm. S. 763: „Quelle für Text und Melodie ist K. Steins Liedersammlung für Schulen, Berlin 1855. Der Dichter war evang. Geistlicher in Schwelm, später in Berlin: August Disselhoff, 1851 (1829—1903)“. Melodie: Volksweise.

13. Pomwitzeltanz (S. 228). Böhme, Geschichte des Tanzes, S. 178: „Es war ein kirchliches Fest der Kinder im 15. und 16. Jahrhundert in der Stadt Hof und vielleicht ein Überrest slawischen Heidentums. Wiedemanns handschriftliche Chronik der Stadt Hof (abegdruckt in Vulpius, Kuriositäten II, 468) erzählt: „Am hl. Christtage zur Vesper, da man nach alter Gewohnheit das Kindlein Jesus wiegte (wie man es nannte), schlug der Organist das Resonet in laudibus “Josef, lieber Josef mein“..., welches der Chor sang, und schickten sich solche Gesänge wegen ihrer Proportion (ihres $^3/_4$ Taktes halber) fast gar zum Tanze. Da pflegten denn die Knaben und Mägdlein in der Kirche aufzuziehen und um den Altar zu tanzen, welches auch wohl alte Lappen (Laffen, Narren) täten, sich der fröhlichen, freudenreichen Geburt Christi äußerlicherweise dadurch zu erfreuen und derselben sich zu erinnern, welches man damals Pomwitzeltanz zu nennen pflegte“.

14. „Schäferle, sag, wo willst du weiden?“ (Nr. 66). Friedländer, Volksliederbuch I, 263; Anm. S. 770: „Text und Weise bei E. Meier, Schwäbische Volkslieder 1855, S. 163 und 426; Gebiet der Bergstraße (1842 und 1843), Taunus, Lahn- und Dillkreis und Elsaß. Vgl. Erk-Böhme III, 344“.

15. „Am neune alleine“ (Nr. 93). Altes Fastenlied, das noch vor 30 Jahren in Dietzhof (hinter der Ehrenbürg) gesungen wurde, und zwar von 9—12 nachts in der Fastenzeit unter Begleitung von Klarinetten und Flöten (! der Verf.). Näheres siehe in „Aufstieg“ (Nürnberg 1921). Das 2. Viertel eines jeden Taktes wird sehr gedehnt im Gesang, so daß es fast doppelt so lang klingt. (Anm. in „Singendes Wandervolk“, herausgegeben von Beck, S. 70.)
16. „Und die Würzburger Glöckli“ (Nr. 186/87). Friedländer, Volksliederbuch II, 478; Anm. S. 830: „Text und Weise im Liederbuch für deutsche Künstler, herausgegeben von Franz Kugler und Rob. Reinick (Berlin 1833), S. 249. Erk-Böhme II, 791. Die Melodie, ein typisch süddeutsches Tanzlied, war bereits früher notiert. Sehr ähnlich ist das allbekannte „Kommt ein Vogel geflogen“ aus Bäuerles Zauberoper „Aline“, komponiert von Wenzel Müller, 1820“.
17. Wendelinlied (Nr. 101). Der hl. Wendelin ist der Schutzpatron der Landleute und Hirten. Nach dem „Heiligen-Lexikon“ von Stadler, S. 776—778 starb der Heilige zu Tholey in der Gegend von Trier. (Der Ort St. Wendel ist nach ihm benannt.)
18. „Zu Lauterbach hab ich i mein Strumpf verlorn“ (S. 47). Anm. in der Sammlung Beck: „Jetzt noch überall in Franken vielgesungenes Tanzlied; nach 1800 entstanden (Marriage a. a. O., S. 345). Welches Lauterbach gemeint ist, steht nicht fest (in der Pfalz, im Schwarzwald?); Text ergänzt nach Wolfram a. a. O., S. 174“.

Anhang II.

Melodien, die in unseren Abhandlungen zum ersten Male veröffentlicht werden.

Aus Teil I:

Die Pegnitzer Tanzmelodien Nr. 18—21.
Die Pegnitzer „Bayrischen“ Nr. 22—29.
Der Vierzeiler aus der Hersbrucker Gegend Nr. 41.
Die Weißenburger „Bayrischen“ Nr. 42—48.
Die fränkische Fassung von „Der Jäger in dem grünen Wald“ Nr. 72b.
Die fränkische Fassung von „Wenn mer gehn“ Nr. 75b.
Die fränkische Galoppmelodie „Hans bleib do“ Nr. 80b.

Aus Teil II:

Die fränkische Melodie „Wie ich mei Kunnela gheiert hob“ Nr. 94.
Die fränkische Melodie „Nun tretet zu Hauf“ (Neujahrslied) Nr. 99.
Die fränkische Melodie „O guter Hirt St. Wendelin“ Nr. 101.
Der Text zu „Ja, ich bin zufrieden“ (Helmbrechtser Gegend) S. 112.
Die fränkische Fassung von „Wohlauf die Luft“ Nr. 139b.
Die fränkische Fassung von „Als ich an einem Sonnentag“ Nr. 141d.
Die fränkische Melodie „Mir sind meine Stiefel geschwollen“ Nr. 144c.
Die fränkische Melodie „Des Bier, des hot an schen Scham“ Nr. 147c.
Die fränkische Melodie „Wer hat uns zum Saufen verführt“ Nr. 147d.
Die fränkische Melodie „Ach, wie ward mir da“ Nr. 150c.
Das Volksliederpotpourri Nr. 154.
Die fränkische Fassung von „s ist alles dunkel“ Nr. 155.
Die fränkische Tanzmelodie „Drum is halt mei Thoma fidel“ Nr. 158.
Die fränkische Melodie „So ruhe sanft“ Nr. 159.
Die fränkische Fassung von „Tut man im Leben“ Nr. 160a.
Die fränkische Fassung von „Es war einmal eine Jüdin“ Nr. 162a.

Aus Teil III:

Die Notierung der fränkischen Juchzer Nr 163a—c.
Die Zusammenstellung aller erreichbaren fränkischen Vierzeilermelodien Nr. 165—185.

Die Metzgersreuther Ländler Nr. 190 a—c.
Die Melodie „Echter Hummelischer“ aus Pegnitz Nr. 191.
Der Ländler aus Pegnitz Nr. 192.
Die Pegnitzer Fassung Nr. 198.
Der echte „Hummelische“ aus Mistelgau Nr. 199.
Die Vierzeilermelodie Nr. 202.
Die Tanzmelodie Nr. 208.
Der „Rutscher“ aus Pegnitz Nr. 213.
Die Tanzmelodie aus Helmbrechts Nr. 214.
Der Nürnberger „Kehraus“ Nr. 218.
Die beiden fränkischen Fassungen von „Es geht nichts über die Gemütlichkeit“ Nr. 219 a und b.
Die Streitauer Kinderfastnacht Nr. 219c.
Die Orchesterpartitur zu „Böhmischer Wind“ (Blasmusik) Nr. 220.
Die Orchesterpartitur zu „Wer 10, 20, 30, 40 Taubn will hom“ (Streichmusik) Nr. 221.

Aus Teil IV.

Das Weihnachtslied „Heit ist die hl. Nacht“ Nr. 222.
Das Lied „Heut is der erst Johannistog“ Nr. 223.
Die fränkische Fassung von „Auf der Eisenbahn“ Nr. 224.
Das fränkische Kinderlied „Geh mer fort“ Nr. 225.
Das fränkische Kinderlied „A glückselis neus Goar“ Nr. 226.
Das fränkische Kinderlied „Hanna, Hanna, Feuer“ Nr. 227.
Die fränkische Fassung der Lieder Nr. 230, 232a und b, 233, 234, 235a und b, 236a.
Die Melodie Nr. 241.
Die fränkische Fassung von „Der Sandemann“ Nr. 242.
Die fränkische Melodie „Hot mi mei Mutta“ Nr. 244.
Die fränkische Fassung von „Zeigt her“ Nr. 245.
Die fränkische Melodie „Als die 8 Tage vorüber warn“ Nr. 246.
Der Text „Ruß geht durch“ S. 223.
Die fränkische Fassung von „Kaiser Friedrich“ Nr. 248.
Der Text „Es kommen drei Engel vom Himmel geflogn“ S. 226.

Anhang IIIa.

Alphabetisches Verzeichnis der handschriftlichen Liedersammlung fränkischer Volkslieder des Dr. Christ. Beck, Nürnberg.

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
1. A glückselis neus Goar . .				
2. Als ich an einem Sommertag	226, 90		II, 516	348
3. Auf der Ludwigsbahn sind wirs gefahren			III, 1431	
4. Auf der Welt hab ich kein Freud	365, 128	II, 128		
5. Bei der Nacht wanns dunkel und finster ist	359a			
6. Bei Leipzig, o, ihr lieben Leute				
7. Das alte Jahr verflossen ist.				

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
8. Das menschliche Leben eilt schnelle dahin				
9. Der Jäger in dem grünen Wald.			III, 1450	
10. Des Nachts um die zwölfte Stunde				
11. Die Folgen meiner Tränen				60
12. Die Leut sein schlimm . .	119c	II, 76	II, 560 u. a.	
13. Die Reise nach Jütland . .			III, 1429/30	
14. Do drobn auf dem Bergla				
15. Drei, viermal geh i in Städele rum	369			
16. Drunten im Tale, wo der Ostwind weht	252			
17. Ein armer Fischer bin ich zwar				
18. Einstmals saß ich vor meiner Hütte				
19. Eins, zwei, drei oder vier				
20. Es reiten hinaus				
21. Es war einmal ein braver Husar (wunderschöner) Knab)	31		I, 93	
22. Es war einmal eine Jüdin	34, 28	II, 11	I, 98	
23. Es war einmal Frau Müllerin	51			
24. Es wollt ein Jägerlein jagen	228	II, 30a, b	III, 1435—40	
25a. Es wollt ein Mädchen in der Früh aufstehn	45	II, 37a/b	I, 96; I, 121	
25b. Es wollt ein Mädchen in der Früh aufstehn	33			
26. Es wollt ein Mädchen wohl auf ein Schiff	49			
27. Fahr mer net über mei Äckerla.			II, 1005	
28. Fosaleck, friß Katzadreck . .				
29. Frisch auf, frisch auf zum Jagen auf				
30. Früh, des Morgens früh .		II, 287		
31. Geh rüber a weng				
32. Geng mer a weng rüber .				Kstld.
33. Gebet Obacht, meine Herrn				
34. Gestern Abend wohl in stiller Ruh.	94a, b	II, 167, 168	II, 522	?
35. Heut is Kerwa				
36. Ham gehn ma net so schnell				
37. Heinrich schlief bei seine Neuvermählten	63			131
38. Heut gehn mer widder goar net ham				
39. Hier sitz ich auf Rosen . .				36
40. Hob ich amol a Ringla kriegt				

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. B.:
41. Hops mit der Durl			II, 1018	
42. Hört, ihr Leut und laßt euch song!		II, 351	III, 1580—82	
43. Hot mi mei Mutta naus die Schwarzbeer gschickt .				
44. Ich ging einmal über Berg und Tal				
45. Ich hab ein Ring vom feinsten Gold				
46. Ich lieb dich sprach oft die Trän im Aug				
47. Ich steh auf einem hohen Berg	42a, 190a	II, 18	I, 89	
48. Ihr Schwarzbeerleut . . .				
49. Im grünen Wald, dort wo die Drossel singt . . .				
50. In des Gartens dunkler Laube	40		I, 112	
51. In des Waldes dunkler Laube	40		I, 112	474
52. In Östreich stand ein schönes Schloß.	18			
53. Ist denn das Madel so arg reich				
54. Ja, ich bin zufrieden . . .				106
55. Jetzt reis' ich fort geliebtes Kind				
56. Jetzt tanzn ma noch drei Reiha um				
57. Jetzt und nehm ich meine Büchse			III, 1468	
58. Kleine Blümelein, kleine Blätter	145			
59. Komm her schönes Mädichen!	16			
60. Madel, putz di schö! . . .				
61. Mädchen meiner Seele . .				
62. Mariechen saß träumend im Garten	251			
63. Mariechen saß auf einem Stein	5a, b			
64. Maikäfer flieg!			III, 1850—51	
65. Nachtigall ich hör dich singen!	97			
66. Nicht weit von hier . . .				
67. Nun merkt auf und seid nur still!.				
68. Nur noch einmal in meinem ganzen Leben				505
69. O du lieber Augustin . .			II, 984	507
70. Ob ichs gleich ein Schäfer bin		II, 337	III, 1487	247
71. O, ihr arma Bauernbörschla				
72. Polka, Polka tanz ich gern.				
73. Renga, Renga Tropfen . .				
74. Schatz, mein Schatz, reise nicht so weit von hier . . .	303b			
75. Schätzlein, was fehlt denn dir			III, 1419	

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
76. Scheiden von der Liebe weg				
77. Schlaf, Kindlein, schlaf . .			Böhme, „Das Kinderl." Nr. 1	
78. Schotzala wennst di sehnst nach mia				
79. Siehst du das Kreuz im Friedhof dort?				
80. s'ist alles dunkel	171	II, 92	II, 698	
81. 's is ma alles ans				
82. Stund ich auf hohen Berge	29e, 190b, c			
83. Um Neune, alleine				
83a. Um neun Uhr, allein . .				
84. Und ich bin halt ein fröhlicher Bauer auf dem Lande				
85. Waldeslust, o, wie einsam schlägt die Brust! . .	277			546 (?)
86. Was helfen uns tausend Dukaten		II, 255		
87. Was scheint der Mond so schön auf dieser Höh! .	362			
88. Was soll das bedeuten, es dunkelt ja schon . . .				
89. Wenn ich gleich kein Schatz mehr hab	85			
90. Wenns ner net renga tut .				
91. Wennst mich so gern hättst, vastehst				
92. Wennst zu meiner Annamirdl kimmst.				
93. Wer bekümmert sich nun wenn ich wandere . .				
94. Wie scheint der Mond so schön auf dieser Höh! . . .	362			
95. Wir haben einen Weinstock	109d			
96. Wir haben den Frühling gesehen	216			561
97. Wir sitzen so fröhlich beisammen				
98. Wir raspeln den englischen Gruß				
99. Zu Baden ein Städchen, ein stilles Haus				
100. Zu Lauterbach hab i mein Strumpf verlorn . . .		II, 189	II, 1009	
101. Zufriedenheit ist mein Vergnügen			III, 1804	565
102. In Sedan wohl auf den Höhen				
103. In Weißenburg stand eine Eiche			III, 1386	
104. Zwei-, dreimal geh i ums Häusla rum	369a—d	II, 153		

Anhang IIIb.

Alphabetisches Register der handschriftlichen Sammlung von Max Böhm, Nürnberg.

1. Volkslieder.

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
1. Ach Schatz, warum so traurig	100a			
2. Ach, wie werd mei Mutter jammern				
3. Ach, wie ists möglich dann	112	II, 105	II, 548	14
4. Ach, wie ward mir da				
5. Ade zur guten Nacht			II, 768	
6. Als ich an einem Sommertag	90, 226		II, 516	348
7. Als ich ein Jüngling war	339			347
8. Am Brunnen vor dem Tore				Kstld.
9. An der Saale hellem Strande	332		III, 1376	20
10. A Schlosser haut an Gselln				4
11. Auf der schwäbischen Eisenbahne				
12. Auf der böhmischen Grenz				
13. Auf Trauern kommt groß Freud	118		II, 558	
14. Aus Lumpen macht man Schreibpapier				Kstld.
15. Bald gras ich am Neckar	98f	II, 110	II, 1048	
16. Das Bier, das hot an schen Scham				Kstld.
17. Das Lieben bringt großFreud	117	II, 122/3	II, 558	
18. Das Mädchen und der Matros				
19. Da streiten sich die Leut herum				38
20. Der böhmische Wind			II, 980	
21. Der Jäger in dem grünen Wald			III, 1450	
22. Der Tobak is mei Leben				
23. Die Beckenbärbel				
24. Die Blätter von den Bäumen	30, 164e			
25. Dort, wo die Glocken klingen hell (Refrain)				Kstld.
26. Drei Lilien			II, 740	
27. Drunten auf der Mauer				
28. Drunten in dem Lazarette				
29. Drunten im Unterland				63
30. Du, du liegst mir im Herzen	131		II, 578	384
31. Du hast Diamanten und Perlen				65
32. Ein Jäger aus Kurpfalz			III, 1454	
33. Ein Sträußchen am Hute				Kstld.
34. Es gingen drei Bauern (1540)			I, 161	
35. Es hatt ein Bauer ein schönes Weib			I, 150	

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
36. Es ist die Zeit und Stunde da	143		II, 795	238
37. Es kann ja nicht immer so bleiben			II, 353	89
38. Es stand ein Wirtshaus				
39. Es welken alle Blätter	30			
40. Es wollte sich einschleichen	74			
41. Es zogen drei Burschen				99
42. Freut euch des Lebens				Kstld.
43. Geh mit der Durl			II, 1018	
44. Guter Mond, du gehst				427
45. Hans, bleib do				
46. Hamburg ist ein schönes Städtchen			III, 1416	
47. Herzigs Schotzala				
48. Hob i mein Waz (der böhm. Wind)			II, 980	
49. Hob mei Wage vollgelade				
50. Holdes Mariechen	144			
51. Horch, was kommt				433
52. Hört, ihr Herrn und laßt euch sagen		II, 351	III, 1580/82	
53. Ich hab mich ergeben				
54. Ich ging durch einen	121	II, 147	II, 563	155
55. Ich und mei altes Weib			II, 981	
56. Ich weiß nicht, was soll				167
57. Ich hatt einen Kameraden				160
58. Ich hört ein Vöglein singen				
59. Jetzt gang i ans Brünnele	68	II, 98	I, 203	
60. Im grünen Wald, dort				
61. Im schönsten Wiesengrunde			II, 740	
62. Im Wald, im Wald	186a			
63. In des Gartens dunkler Laube	40		I, 112	474
64. In einem kühlen Grunde				181
65. In Gluckluck leb ich			III, 1626	
66. In Lauterbach hob i mein		II, 189	II, 1009	
67. In Minka, in der Brunnagaß				
68. Ist alles dunkel	171	II, 92	II, 698	
69. Komm ich des Abends spät				
70. Leise tönt die Abendglocke				
71. Letzte Rose				
72. Mariechen saß träumend	251			
73. Mei Vater hot ra				
74. Meerstern ich dich grüße		I, 35	III, 2048	
75. Mir sind meine Stiefel geschwollen				
76. Morgen muß ich fort von hier			II, 791	
77. Morgen muß mein Schatz			II, 782	
78. Morgenrot	202		II, 719	226, 319
79. Muß i denn			II, 785	228
80. Nicht weit von hier				
81. Nun leb wohl				239

	H. W. Nr.:	Diff. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
82. Nur noch einmal				505
83. O heiliger St. Wendelin				
84. Polika, Polika				
85. Sacre bleu (Refrain)				
86. Sah ein Knab				254
87. Scheifala (bayr. Tanz)				
88. Schneidersbärbela				
89. Schön ist die Jugend	109		II, 543	
90. Schönster Herr Jesu				
91. Schönster Schatz, du wirst			III, 1428	
92. Schorsch, du mußt jetzt				
93. Schwarze Augen				
94. Sing mer amol des Ding				
95. Soll ich euch mein Liebchen	227			527
96. Siegreich wolln wir Frankreich (Refrain)				
97. So scheiden wir mit				
98. So viel Stern am	122		II, 564	526
99. So leb denn wohl				270
100. Stiefel muß sterben				
101. Stand ich an einem Fenster				
102. Spinn, spinn lieb Tochter				
103. Üb immer Treu				280
104. Und als die Schneider Jahrstag				
105. Und bei Sedan			III, 1386	
106. Und die Würzburger Glöckli			II,1015u.1052	
107. Und es blühen keine Rosen	162		II, 673	
108. Und wir sitzen so fröhlich				
109. Trink mer noch				Kstld.
110. Vom Himmel hoch			III, 1928	
111. Was man aus Liebe tut				
112. Wenn ich ein Vöglein wär	87	II, 115—19	II, 512	
113. Wenn ich den Wandrer				Kstld.
114. Wenn ich nach Baiersdorf				
115. Wenn mer gehn, so gehn				
116. Wenn die Blümlein draußen			II, 779	318
117. Wer steht drauß				
118. Wer nennt mir jene Blume				
119. Wenn die Soldaten				
120. Wenn wir marschieren, ziehn				
121. Wie ich mei Kunnela gheiert				
122. Wie könnt ich dein vergessen				
123. Will mich einmal ein guter Freund				363
124. Wir winden dir den Jungfernkranz				329
125. Wir sind gewandert hin				
126. Wo is denn der Gergla				
127. Wohlauf, die Luft				Kstld.
128. Zewerstrom (bayr. Tanz)				

2. Kinderlieder.

	Erk-Böhme:	Lewalter (Seite):	Kunstlied:
1. Alle Jahre wieder	II, 959		
2. Alle meine Entchen		36	
3. Alle Vögel sind schon da	II, 791	332, 377	
4. Als die 8 Tage vorüber warn			
5. Als unser Mops			
6. Auf der Eisenbahn			
7. Bäck, Bäck, Kasten weg			
8. Balle, Balle, du mußt wandern			
9. Blauer, blauer Fingerhut		102	
10. Der Jäger aus Kurpfalz	III, 1454		
11. Der Kirschbaum hat sein Laub verlorn		87	
12. Der Kuckuck und der Esel			
13. Der Sandemann ist da		114	
14. Die Anna saß auf einem Stein	I, 42m	335	
14a. Mariechen saß auf einem Stein		335	
15. Die Blümelein, sie schlafen			
16. Die Tiroler sind lustig		90	
17. Dreht euch nicht um		341	
18. Drei mal drei herummarschiert			
19. Drunten am Karolersee			
20. Eine kleine Zipfelmütze			
21. Ein Landmann ging ins Holz			
22. Ein Männlein steht im Walde			
23. Ein Schneider fing ne Maus			
24. Es geht nichts über die Gemütlichkeit			
25. Es kamen 2 Männer aus Lindenfee (Ninive)	III, 1903ff	98	
26. Es kamen 2 Männer aus Mohrenland		394	
27. Es kommen 3 Engel vom Himmel			
28. Es regnet auf die Brücke		88	
29. Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann	I, 8a	25	
30. Es wollt ein Vogel Hochzeit	Böhme, Altd. Liederb. 251		K. i. V. 582
31. Fuchs, du hast die Gans gestohlen		355	
32. Gehn mer fort die Hadelbeer			
33. Gestern Abend ging ich aus	I, 167		
34. Hänschen klein		53	
35. Heit is der erst Johannistog			
36. Heit is die heilge Nacht			
37. Hier ists grün		104	
38. Herr Edelmann ritt	I, 43a (Ditf. II, 27. H. W. 6a)		
39. Hopp, hopp, hopp (v. Hering)		17	Kstld.
40. Hunderttausend Mann, die zogen		395	Kstld.
41. Ich geh im Garten auf und ab			
42. Ich komme mit einem Pantoffel an		344	
43. Im Keller, im Keller ists dunkel		76	
44. Kaiser Friedrich, der große Held			Kstld.
45. Kling, kling Tellerchen			

	Erk-Böhme	Lewalter (Seite):	Kunstlied:
46. Kommt a Vogel geflogen	(Friedl. K. B. 16) II, 1051	54, 114	
47. Kuckuck, Kuckuck			
48. Lieschen wollte tanzen gehn			
49. Machet auf das Tor		92	
50. Maikäfer, flieg	III, 1850—51	36	
51. Mei Mutter hot mi gschlogn			
52. Morgen Kinder, wirds was geben			?
53. Morgen kommt der Weihnachtsmann (T. v. Fallersleben)			Kstld.
54. Müde bin ich, geh zur Ruh (T. v. L. Henfel)			Kstld.
55. O du lieber Auguftin	II, 984	340, 370	
56. O Tannenbaum (A. L. B. 491)	I, 176	40	
57. Reiter zu Pferd		17	
58. Ringel, ringel, Reihe	III, 1870	63	
59. Ri, ra, rutfch		369	
60. Rote Kirfchen eß ich gern		76, 111	
61. Scherenfchleifen			
62. Schlaf, Kindlein, fchlaf	III, 1806—10	11, 271	
63. Schneiderlein, hopp, hopp, hopp			
64. Schwarzbeer			
65. Spannenlanger Hanfel			
66. Storch, Storch, Schniebel Schnabel		295	
67. Taler, Taler, du mußt wandern		406	
68. Vierzehn Engel fahren			
69. Weißt du, wieviel Sternlein	II, 564		K. i. B. 302
70. Wenn die Kinder artig find			
71. Wenn ich fchau in den See			
72. Wer eine Gans geftohlen hat	III, 1896	130	
73. Wer will die fleißigen Handwerker fehn		(109)	
74. Winter, ade	II, 770	278, 418	K. i. B. 326
75. Wir binden eine Elle			
76. Wir gehen auf die Eifenbahn			
77. Wir kommen vom Kaifer aus Ninive		(213)	
78. Wir treten auf die Kette		94, 343	
79. Wir wollen durch die Brücke fahren	III, 1908		
80. Wollt ihr wiffen, wie der Bauer		89	
81. Zeigt her eure Füße		71, 329	
82. Zieh, Schimmel, zieh	III, 1141 u. 1576	19	
84. Zwifchen Berg und tiefem Tal	I, 170	121	

Anhang IIIc.

Alphabetisches Register der handschriftlichen Sammlung von Gg. Heinz, Nürnberg.

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
1. Ade, du lieber Engel . . .				
2. Des Nachts in der zwölften Stund.				
3. Der Himmel ist so trübe .	186a—d		II, 512—13	
4. Es ging ein sehr verliebtes Paar	12b—d		I, 180	
5. Es liebte einst ein Knäblein				
6. Horch die alten Tannen rauschen				
7. Ich stand an einer Quelle .				
8. In Böhmen liegt ein Städtchen				
9. I bin vom Land wo die Zwanzgln				
10. Mädel i bitt dich schön . .				
11. Lebet wohl ihr meine Lieben				
12. Lieber Anton heut is Montag				
13. O wunderbares Glück . . .			III, 267	
14. Schreib mir was mein Schatz macht				
15. Unter dem Hollerbusch . .				
16. Wir sitzen so fröhlich und trinken				
17. Wor amol a klaner Mo . .				

Anhang IIId.

Alphabetisches Register der handschriftlichen Sammlung von Gg. Lienhardt, Pegnitz.

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
1. Als ich an einem Sonntagsmorgen	90, 226		II, 516	348
2. Als ich noch nicht lieben konnte				
3. Bua, wos mag denn dös for a Vogel sei				
4. Das Edelweiß				Kstld.
5. Die Rosen blühten, als ich blies				
6. Ein armer Fischer bin ich zwar				
7. Ei Schatz, warum so traurig	100a			
8. Ein Jüngling in die Fremde zieht				

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
9. Es ging bei hellem Mondenschein				
10. Es war eine alte Jüdin	28, 34	II, 11	I, 98	
11. Es welken alle Blätter	164			
12. Fern im Süden, schönes Spanien	358			Kstld.
13. Frischauf, frischauf, zum Jagen auf				
14. Holde Marie	144			
15. Ich ging einmal spazieren	41, 104, 105, 289	II, 158		
16. Ist alles dunkel	171	II, 92	II, 698	
17. Nur noch einmal in diesem				
18. Schatz, mein Schatz	303b			
19. Schönster Schatz, du wirst erlauben			III, 1428	
20. Sollte einem das Herze bluten				
21. Steh ich an einem Eisengitter	206		II, 727	
22. Und es blühen keine Rosen	162		II, 673	
23. Und es kann ja nicht immer so bleiben				
24. Was blinkt so freundlich in der Ferne				
25. Was helfen mir tausend Dukaten		II, 255		
26. Wenn ich gleich kein Schatz mehr hab	85			
27. Zieht im Herbst die Lerche (Amsel) fort				

Anhang IIIe.

Alphabetisches Register der handschriftlichen Sammlung von Christ. Nützel, Helmbrechts.

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. V.:
1. An dem Fenster weinumranket				
2. An einem Fluß der rauschend schoß				
3. Auf dem Weg zum Friedhof				
4. Der Bergmann im schwarzen Gewande				
5. Do drum af selln Bergla	76c			
6. Drunten in dem Lazarette				
7. Ein Schäfermädchen saß im Grünen				
8. Es liebten zwei in einem Sinn	32			

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. B.:
9. Es Beſenbinderich Maigala (alt)			II, 884	
10. Es ſchliefen zwei verborgen	62a			
11. Hob ich amol an ſchön Trummeltäuber				
12. Ja, ich bin zufrieden . . .				106
13. In einem Städtchen . . .				
14. Kein Heimatland, kein Mutterhaus				
15. Mariechen ſaß weinend im Garten	251			
16. Müde kehrt ein Wandersmann	159		II, 672	227
17. Nur wenige Schritt in den Wald				
18. s' arme Mütterl grämt ſich leiſe				
19. Sollt ich Euch mein Liebchen	227			527
20. Stand ich einſt am Eiſengitter	206		II, 727	
21. Von der Wanderſchaft zurück	161			291
22. Weint mit mir	64			301
23. Wenn ich dich nu amol derwiſch				
24. War einſt ne alte Witwe				

Anhang III f.

Alphabetiſches Regiſter der handſchriftlichen Sammlung von J. Reiſ, Nürnberg.

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. B.:
1. Als ich an einem Sommertag	90, 226		II, 516	348
2. Als ich ein Jüngling war .	339			347
3. Argonnerwald um Mitternacht				
4. Auf, auf zum Kampf . . .				
5. Auf der Mühlbahn bin ich gefahren			III, 1431	
6. Die Blätter von den Bäumen	30, 164e			
7. Die Geis, die hat zwei lange Hörner				
8. Ei Schatz warum ſo traurig	100a			
9. Es iſt die Zeit und Stunde da	143		II, 795	238
10. Es wohnte ein Meiſter zu Frankfurt a. Main . .		II, 313		
11. Feinsliebchen, trau nur . .				
12. Germersheim am Rhein .		II, 227	II,342, II,364	
13. Hamburg iſt ein ſchönes Städtchen			III, 1416	

	H. W. Nr.:	Ditf. Nr.:	Erk-Böhme:	K. i. B.:
14. Heinrich ſchlief bei ſeiner Neuvermählten	63			131
15. Holdes Mädchen, wo gehſt du denn hin	144		II, 621	
16. In des Gartens dunkler Laube	40		I, 112	474
17. I tät ſo gern heiraten				
18. Kehl am Rhein				
19. Komm her, ſchönes Mädchen	16			
20. Leiſe tönt die Abendglocke				
21. Mariechen ſaß träumend im Garten	251			
22. Mei Regiment, mei Vaterland			III, 1389	509
23. Müde kehrt ein Wandersmann zurück	159		II, 672	227
24. Nicht weit von hier				
25. Nun ade, wir müſſen Abſchied nehmen	39, 321, 348			
26. Nun tretet zu Hauf				
27. Nur noch einmal in meinem ganzen Leben				505
28. Schatz, ach Schatz reiſe nicht ſo weit von hier	303b			
29. Schönſter Schatz, du wirſt erlauben			III, 1428	
30. s' iſt alles dunkel	171	II, 92	II, 698	
31. Stand ich am eiſern Gitter	206		II, 727	
32. Tut man im Leben kaum den erſten Schritt				201
33. Und bei Sedan wohl auf den Höhen			III, 1386	
34. Und es blühen keine Roſen	162		II, 673	
35. Und ich habe den Frühling geſehen	216			
36. Und wir ſitzen ſo fröhlich beiſammen				
37. Waldesduft, Waldesduft	277			546
38. Was helfen uns tauſend Dukaten		II, 255		
39. Wer ſteht drauß vor meinem Fenſter				
40. Wir ſein Schwoleaner				
41. Wir ſind gewandert auf u. ab				
42. Wir ſind Männer vom Gebirg				
43. Wir wollen uns aufmachen zum Streite		II, 236		
44. Zwei luſtge Soldaten				

Literatur-Verzeichnis.

1. Schriften über das Volkslied.

a) Zeitschriften.

„Das deutsche Volkslied", Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, gegr. von Dr. Pommer, Wien, Jahrg. 29. 1927. Jahrg. 30. 1928.
„Der Volkstanz", gel. von Elfr. Ritter-Cario, Leipzig, Febr.-Heft 1927.
„Fränkische Heimat", Nürnberg 1927, Heft 9.
„Mein Heimatland", Freiburg i. Br. 1927, Heft 3.

b) Bücher.

Arnold, Friedrich, „Das deutsche Volkslied", Prenzlau 1912. 3. Aufl.
Beethoven-Zentenarfeier, Wien 1927.
Bie, Oskar, „Das deutsche Lied", Berlin 1926. 1.—5. Aufl.
Böckel, O., „Handbuch des deutschen Volksliedes". Marburg 1908.
Derselbe, Das deutsche Volkslied", deutschkdl. Bücherei, Leipzig 1917.
Derselbe, „Psychologie der Volksdichtung". Leipzig 1913. 2. Aufl.
Böhme, Fr. M., „Geschichte des Tanzes in Deutschland", 1. u. 2. Teil, Leipzig 1886.
Böhm, O., „Die Volkshymnen des deutschen Reiches". Wismar 1901.
Fischer, Eug. K., „Zur Stoff- und Formengeschichte des neueren Volksliedes: Das Lied von der Amsel". Berlin 1916.
Jahresbericht des Instituts Lohmann 1907/08, Nürnberg 1908.
Jericho, G. Con., „Die Motive in den hessischen Volksliedern (Diss.). Rostock 1917.
John, Alois, „Zur Volkskunde des Egerlandes", Zeitschrift d. Ver. f. Volkskunde, Heft 3, 1892.
Kretzschmar, Hermann, „Geschichte des neuen deutschen Liedes", 1. Teil, Leipzig 1911.
Lindner, E. O., „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert". Her. v. L. Erk. Leipzig 1871.
Meier, John, „Kunstlieder im Volksmunde". Materialien und Untersuchungen. Halle 1906.
Derselbe, „Volksliedstudien". Straßburg 1917.
Mersmann, Hans, „Das deutsche Volkslied". Berlin.
Müller, M. Dr., „Sang und Klang im Egerlande". Eger 1909.
Noatzsch, Rich., „Die musikalische Form der deutschen Volkslieder". Langensalza 1910.
Paudler, A., „Musik und Gesang im nördlichen Böhmen". Böhm. Leipa, 1881.
Prümers, Ad., „Philipp Friedrich Silcher". Stuttgart 1910.
Nische, A., „Das geistliche Volkslied". Bielefeld und Leipzig 1874.
Ritter, H., „Allgemeine illustr. Enzyklopädie der Musikgeschichte". Leipzig, Bd. 5.
Ruppert, Joh., „Der Volksliederschatz eines Spessartdorfes (Weibersbrunn)". Würzburg 1915 (Diss.).
Schell, Otto, „Das Volkslied", Handbücher zur Volkskunde, Bd. 3. Leipzig 1908.
Schleicher, Aug., „Volkstümliches aus Sonneberg im Meininger Oberlande". Weimar 1858.
Schubert, F. L., „Die Tanzmusik". Leipzig 1867.
Schünemann, G., „Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland". München 1923. (Sammelb. der vergl. Mus.-Wissenschaft, Bd. 3.)
Schuré, Edouard, „Geschichte des deutschen Liedes". Minden i. W. 1884. 3. Aufl.
Schuster, A. Dr., „Über formale Eigentümlichkeiten des deutschen Volksliedes". Hannover 1869. (Jahresber. der Realschule in Hannover.)
Seyfert, B., „Das musikalisch volkstümliche Lied von 1770—1800". Leipzig 1894.
Tappert, Wilhelm, „Wandernde Melodien". Berlin 1890. 2. Aufl.
Waldau, A., „Böhmische Nationaltänze", Kulturstudie. Prag 1859 (Bd. 1 u. 2).
Wehrhan, K., „Kinderlied und Kinderspiel". Leipzig 1909. (Handbücher zur Volkskunde, Bd. 4.)

Weigl, Bruno, „Die Geschichte des Walzers...". Langensalza 1910.
Widmann, Ben., „Geschichtsbild des deutschen Volkes". Leipzig 1885.
Zimmer, Fr. Dr., „Studien über das deutsche Volkslied". Quedlinburg 1881.

2. Volksliedersammlungen.

a) Gedruckte.

Beck, Chr. Dr., „Singendes Wandervolk". Nürnberg 1922.
Bender, Augusta, „Oberschefflenzer Volkslieder". Karlsruhe 1902.
Böhme, M. Fr., „Altdeutsches Liederbuch". Leipzig 1925. 3. Aufl.
Derselbe, „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel". Leipzig 1897.
Breuer, H., „Der Zupfgeigenhansl". Leipzig 1912. 8. Aufl.
Ditfurth, Freih. von., „Fränkische Volkslieder". Leipzig 1855. (2 Bde.)
Dunger, H., „Größere Volkslieder aus dem Vogtlande" (herausg. von Neuschel). Plauen 1915.
Derselbe, „Rundas und Reimsprüche aus dem Vogtlande". Plauen 1876.
Erk, Ludwig, „Deutscher Liederhort". Berlin 1856.
Erk-Böhme, „Deutscher Liederhort". Leipzig 1893—94. (3 Bde.)
Friedländer, M., „Kommersbuch". Leipzig. 4. Aufl.
Derselbe, „100 deutsche Volkslieder". Leipzig 1886.
Derselbe, „Volksliederbuch für gem. Chor (Kaiserliederbuch)". Leipzig 1915. Bd. 1 und 2.
Fink, G. W., „Musikalischer Hausschatz". Leipzig. 12. Aufl.
Hartenstein, C., „Die Rockenstube", Thüringer Volkslieder und Rundas. Jena 1922.
Heeger und Wüst, „Pfälzische Volkslieder". Kaiserslautern 1909. Bd. 1 und 2.
Hofmann v. Fallersleben, „Alemannische Lieder". Breslau 1833. 3. Aufl.
Hofmann, Josef, „Egerländer Volksliederbuch". Karlsbad 1924. 4. Aufl.
Hruschka und Toischer, „Deutsche Volkslieder aus Böhmen". Prag 1888.
Jöde, Fritz, „Ringel Rangel Rosen". Leipzig. 3. Aufl.
Kothe, Bernh., „Choräle und Lieder". Leipzig. 12. Aufl.
Krapp, H., „Odenwälder Spinnstube". Darmstadt 1904. (2. Aufl. 1910.)
Kretschmer, A., „Das deutsche Volkslied". Berlin 1838.
Kühn, Maria, „Alte deutsche Kinderlieder: Macht auf das Tor". Leipzig 1921.
Kügele, Rich., „103 Kinderlieder". Köln.
Lewalter, Joh., „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel". Kassel 1911.
Marriage, M. E., „Volkslieder aus der badischen Pfalz". Halle a. d. S. 1902.
Meier, Ernst, „Schwäbische Volkslieder". Berlin 1855.
Mittler, Fr. L., „Deutsche Volkslieder". Marburg und Leipzig 1855.
Mohr, Jos., „Pfälterlein". Regensburg 1894. 4. Aufl.
Pommer, Jos. Dr., „444 Jodler und Juchezer aus Steiermark". Wien 1906.
Derselbe, „Jodler und Juchezer". Wien 1923. 2. Aufl.
Derselbe, „60 Fränkische Volkslieder". Wien 1894.
Derselbe, „25 Volkslieder aus Franken". Wien 1924.
Pfeifer, Joh., „Das Bayernliederbuch". München.
Sahr, Jul. Dr. „Das deutsche Volkslied". Leipzig 1920. Bd. 1 und 2.
Schmidt, K. Dr., „Hilfsbuch für den Unterricht im Gesang". Leipzig 1902.
Schulte, O., „Das Volkslied in Oberhessen". Gießen.
Wolfram, Ernst H., „Nassauische Volkslieder". Berlin 1894.

b) Handschriftliche.

Beck, Chr. Dr., Volkslieder, vorzgl. aus Mittel- und Oberfranken. Nürnberg.
Böhm, Max, Volkslieder, vorzgl. aus Ober- und Mittelfranken. Nürnberg.
Derselbe, Kinderlieder, vorzgl. aus Ober- und Mittelfranken. Nürnberg.
Heinz, Georg, Volkslieder, vorzgl. aus Oberfranken. Nürnberg.
Lienhardt, Gg., Volkslieder aus Pegnitz, Oberfranken.
Nützel, Chr., Volkslieder aus Helmbrechts, Oberfranken.
Reif, Joh., Volkslieder aus Nürnberg und der näheren Umgebung.

3. Einschlägige Bücher aus anderen Gebieten.

a) Aus der Geographie.

Forster und Götz, „Geographisch-historisches Handbuch von Bayern". München 1895. 1. Bd.
„Frankenland". München 1921.
Stumpf, Pleickard, „Bayern". München 1852.

b) Aus der Geschichte.

Preger-Kronseder, „Lehrbuch der bayerischen Geschichte". Erlangen. 21. Aufl.

c) Aus Volkskunst, Musikwissenschaft usw.

Achtelik, J., „Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien". Leipzig 1922. 1. Teil. „Das Bayernland."
„Deutsche Volkskunst" (herausg. v. H. Karlinger) „Bayern". München 1925.
Dieselbe (herausg. von Jos. Ritz) „Franken". München 1925.
Dieselbe (herausg. von Karl Gröber) „Schwaben". München 1925.
Glöckner, E., „Studien zur romantischen Psychologie der Musik". München 1909.
Hofmann, Friedr., „Schweinfurt und sein Gesangsfest 1843".
Johner, P. Dom., „Der gregorianische Choral". Stuttgart 1924.
Mendel, Herm., „Musikalisches Konservationslexikon". Berlin 1881. 2. Ausg.
Müller von der Werra, „Festalbum des 3. Coburger Sängertages". Koburg 1860.
Oberfränkische Zeitung, Beilage. Bayreuth 1924.
Riemann, H., „Musiklexikon". Berlin 1916. 8. Aufl.
„Sängerreise nach Deutschland 1923", herausg. vom Deutschen Volksgesangverein Wien.
Stadler, J. Ev. Dr., „Vollständiges Heiligen-Lexikon". Augsburg. Bd. 5.
Thurau, Gustav, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der französischen Chanson". Weimar 1899. 1. Teil.
Zimmermann, H. A., Festschrift zur 60jährigen Gründungsjubelfeier des Egerer Ges.-Ver. Eger 1908.

Abkürzungen.

Ditf. II = „Fränkische Volkslieder" von Freiherr v. Ditfurth. 2. Band.
H. W. = Pfälzische Volkslieder von Heeger und Wüst.
S. Beck = handschriftliche Sammlung.
S. Böhm = handschriftliche Sammlung.
S. Heinz = handschriftliche Sammlung.
S. Lienhardt = handschriftliche Sammlung.
S. Nützel = handschriftliche Sammlung.
S. Reif = handschriftliche Sammlung.
K. i. V. = Kunstlieder im Volksmunde von John Meier.
Böhme A. L. B. = Altdeutsches Liederbuch.
Friedl. K. B. = Friedländer, Kommersbuch.
Friedl. V. L. B. = Friedländer, Volksliederbuch.

Druck der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg

Lebenslauf.

Ich, Max Böhm, evangelischer Konfession, bayrischer Staatsangehörigkeit, wurde am 3. Mai 1889 zu Oberwaiz, Bezirksamt Bayreuth, als Sohn des Lehrers Fritz Böhm und seiner Ehefrau Lina, geb. Lochner, geboren. Ich besuchte die Volksschule, dann die Präparandenschule und das Lehrerseminar Bayreuth. Letzteres absolvierte ich 1907. 1911 bestand ich die staatliche Prüfung für den Volksschuldienst. Im gleichen Jahre bezog ich die Akademie für Tonkunst in München. 1913 legte ich die Schlußprüfungen in den praktischen Musikfächern (Theorie, Komposition, Orgel, Dirigieren usw.) sowie für das Lehramt der Musik an den Mittelschulen ab. 1914 erhielt ich eine Anstellung als 1. Organist und Chordirigent an St. Lorenz-Nürnberg. Seit 1923 bin ich als Studienrat für Musik am neuen Gymnasium in Nürnberg tätig.

Meine wissenschaftlichen Studien betrieb ich ab 1925 an der Universität Erlangen, wo ich auch am 28. und 31. Juli 1928 zum Dr. phil. promovierte (Hauptfach Musikwissenschaft — Prof. Dr. Becking, Nebenfächer Deutsche Literatur — Geh. Rat Prof. Dr. Saran und Pädagogik — Geh. Rat Prof. Dr. Stählin).